U d'/of OTTAWA
3900301296368l

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/notesdethnograp00tier

JULIEN TIERSOT

155 A-C1-210
15

NOTES
D'ETHNOGRAPHIE MUSICALE

(Première Série)

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
SOCIÉTÉ ANONYME
33, Rue de Seine
1905

Tous droits réservés.

8463452700

Extrait du *Ménestrel* (1900-1902).

ML
3798
.T54
1905

NOTES
D'ETHNOGRAPHIE MUSICALE

I

L'histoire de la musique, à la fin du dix-neuvième siècle, a fait de notables progrès. Elle ne sera pourtant point achevée avant que, étendant son champ d'action, elle ait compris dans son domaine l'étude des musiques extra-européennes. Bien différentes de celles aux formes desquelles nos races sont accoutumées depuis des siècles, celles-ci n'en sont pas moins dignes d'être écoutées par nous. Que ces arts soient inférieurs au nôtre, concédons-le, ou plutôt affirmons-le tout d'abord. Rien n'est plus naturel que cette vérité : l'Europe ayant toujours été le foyer principal de la civilisation humaine, il est tout simple que la musique qu'on y pratique ait acquis une supériorité à laquelle n'ont pu atteindre les peuples des autres parties du monde.

Et pourtant, notons-le : la splendeur de notre art moderne est de fraîche date; la constitution même de ses principes essentiels ne remonte qu'à un petit nombre de siècles. Les Beethoven, les Wagner, les Rossini, les Berlioz, appartiennent tous à celui qui vient de finir. Bach peut être considéré comme le principal initiateur de l'art moderne : il n'avait pas commencé son œuvre il y a deux cents ans. Dans les âges précédents, les maîtres, Palestrina, Lassus, Josquin des Prés, faisaient usage de matériaux tout différents et beaucoup moins abondants; plus tôt encore, la polyphonie, à ses premiers balbutiements, se manifestait par des discordances non moins insupportables à nos oreilles modernes que peuvent l'être certaines de ces vociférations que des peuples

d'Extrême-Orient qualifient de musique. Enfin de simples chants, dénués de toute harmonie, constituent l'œuvre la plus précieuse du moyen âge, celle de l'antiquité tout entière; et le peuple illettré conserve encore la tradition de mélodies créées par lui et pour lui, derniers vestiges de ce que la musique européenne a de plus primitif, et ces chants sont des plus simples. Or, on aurait peine à prouver qu'aucun de ces derniers remonte à plus de cinq cents ans : notre art ne nous montre rien de plus ancien qui soit encore vivant.

Convient-il donc de se cantonner dans un domaine si restreint? La musique des peuples éloignés par l'espace n'a-t-elle pas les mêmes droits que celle des peuples éloignés par le temps? Si différente qu'elle soit, n'est-elle pas, comme l'autre, une manifestation de la nature humaine, et, à ce titre, ne mérite-t-elle pas de fixer notre attention? Ce n'est évidemment qu'après l'avoir étudiée que nous connaîtrons le génie musical de l'homme tout entier : sa place dans nos travaux est légitimement et nécessairement marquée.

L'on peut dire sans crainte que cette nouvelle tâche n'est pas commencée. Quelques monographies ont tenté de nous donner une idée de la musique des Arabes, des Égyptiens, des Indiens, des Chinois, etc.; aucune, je pense, n'a la prétention de constituer une œuvre complète et définitive, et rien encore ne fait entrevoir par quelle filière les arts de ces différentes races se rattachent entre eux, ni avec le nôtre. Les grands obstacles sont présentement le manque de documents, l'éloignement des sources et la difficulté d'en tirer convenablement parti. Il faudrait être sur place et vivre la vie musicale des peuples étrangers, avoir surtout grand soin de s'abstraire de toute influence de l'éducation occidentale, pour arriver à une connaissance réelle. Les explorateurs des contrées lointaines, savants, soldats, commerçants, ont, dans leurs expéditions, tout autre chose à penser qu'à la musique : nous apporteraient-ils quelques renseignements que cela même ne constituerait que des documents insuffisants, étant de seconde main; pour nous, les musiciens, attachés à la terre d'Europe, les observations directes sont pour le moment à peu près impossibles.

Une idée, moderne à souhait, a germé récemment dans l'esprit de plusieurs curieux, lesquels, associant les progrès de la science la plus récente à la conservation des traditions les plus lointaines, ont peut-être

trouvé le moyen vraiment pratique de sauver de l'oubli les derniers vestiges des chants d'autrefois, et de faire communiquer entre eux des hommes ou des peuples que sépare toute l'étendue d'un continent. Cette idée est simple et a toute l'apparence d'être pratique : elle consiste à utiliser le phonographe pour recueillir des mélodies populaires ou des musiques exotiques ; — d'où découlerait ce double avantage que la transmission pourrait être effectuée sans le concours d'un musicien, et, ce qui n'est pas moins à considérer, qu'au lieu d'une notation sèche et inerte, on aurait *le son lui-même*, une véritable exécution vivante, reproduisant avec une fidélité absolue toutes les traditions d'exécution, et ces menus détails d'interprétation qui souvent donnent à une œuvre tout son caractère et sa couleur. Déjà, paraît-il, cette idée a reçu en certains lieux un commencement d'exécution : il en a été fort question en 1900 au Congrès de l'histoire de la musique, où M. Bourgault-Ducoudray l'a chaudement appuyée, et à celui des Traditions populaires, où un folkloriste étranger, M. Béla Vikar, a entretenu son auditoire des résultats déjà obtenus pour la constitution d'un recueil phonographique des chants populaires de la Hongrie.

Cela est fort beau, et nous pouvons augurer d'excellents résultats de cette idée, si l'on parvient à la mûrir et en tirer tout ce qu'on est en droit d'en attendre.

Il est évident qu'elle n'est, en soi, nullement chimérique.

Un précédent, vieux de plus d'un siècle va nous rappeler qu'il n'est point impossible d'associer aux expéditions lointaines, militaires ou autres, certains éléments artistiques.

L'on sait qu'en organisant l'expédition d'Égypte le Directoire avait adjoint au général en chef tout un groupe de savants, qui, de fait, posèrent là les premières bases de la science aujourd'hui florissante de l'Egyptologie. Des archéologues, des mathématiciens, des chimistes, — Monge, Larrey, Berthollet, Vivant-Denon, — accompagnèrent Bonaparte : le plus illustre des jeunes maîtres formés à la grande école musicale de la Révolution, Méhul, avait été pressenti, sollicité de se joindre à cet état-major pacifique ; il n'accepta pas, — les musiciens de chez nous sont trop sédentaires, — mais un autre, jusqu'alors obscur, s'offrit pour le remplacer : il se nommait Villoteau, et nous a rapporté des observations précieuses tant pour l'étude de la musique dans l'ancienne

Egypte que pour celle, plus positive, de l'art aujourd'hui pratiqué par les peuples habitant l'antique royaume des Pharaons.

Mais combien le livre de Villoteau, intéressant d'ailleurs et composé avec une conscience des plus louables, nous serait plus précieux si, aux documents notés, il avait pu joindre des documents chantés! Même, si le phonographe eût été inventé au temps de la campagne d'Égypte, point n'eût été besoin de faire venir un musicien de Paris : l'instrument soigneusement emballé, avec une bonne provision de rouleaux, le tout tenant moins de place dans les fourgons de l'armée que le bagage d'un adjudant, — il n'en eût pas fallu davantage pour faire retentir sur les rives de la Seine et dans les Instituts appropriés, pour transmettre ensuite jusques à nos derniers neveux des vestiges de musiques présumées remonter jusques à Sésostris, ou tout au moins avoir charmé les oreilles de Cléopâtre! Et désormais c'est ainsi qu'il en sera, n'en doutons pas, pour celles que nos missions entendront parmi les ténèbres de l'Afrique, dans les jungles de l'Extrême-Orient ou les Pampas de l'Amérique du Sud, musiques qui pourront être recueillies au passage et fixées à jamais sans que les indigènes de ces divers pays se doutent presque de cette nouvelle conquête opérée sur eux par la civilisation!

En attendant ce beau jour, plus ou moins proche, il est prudent de profiter des occasions qui se présentent à nous d'entrer en communication directe avec les interprètes des musiques exotiques, d'assister, sur notre propre territoire, aux manifestations d'art qu'ils nous apportent. Le dix-neuvième siècle ayant supprimé les distances, il est permis de croire que ces interprètes continueront de venir à nous, et que nous pourrons souvent les entendre sans être obligés de nous déranger nous-mêmes.

Les Expositions universelles, rendez-vous de tous les peuples, ont été jusqu'ici ces principales occasions. On n'a pas oublié l'intérêt qu'offrit à cet égard celle de 1889. Danses javanaises, drames annamites, mélopées lascives des arabes, chants guerriers des nègres d'Afrique ou d'Océanie, sans parler des musiques moins lointaines des Espagnols, des Tziganes, des Lautars, tout cela fut, pour nous autres gens d'Occident, une révélation, une nouveauté complète, et pendant six mois nous fûmes sous le charme. Déjà pressentant l'intérêt que devait, au point de vue de l'histoire générale, présenter cette réunion d'artistes de pays si

divers, j'en avais voulu fixer le souvenir trop fugitif, et je consignai dans un livre un grand nombre d'observations et de notations prises au cours de ces exhibitions (1). Sans avoir aucunement la prétention d'avoir réalisé dans ce travail le *desideratum* précédemment exprimé, et tout en sachant très bien qu'il est loin à former le complément rêvé (le ton léger sur lequel il est écrit suffit à montrer que je n'avais pas alors de préoccupations si sérieuses), je crois pouvoir avancer qu'il renferme à lui seul plus de renseignements et documents sur les musiques exotiques qu'on n'en pourrait trouver réunis ailleurs, du moins en France. Il constitue simplement un premier recueil de matériaux qu'il serait impossible de trouver autre part à notre portée.

L'Exposition de 1900, moins favorable, il est vrai, aux observations sérieuses, a pu cependant nous fournir encore quelques documents dignes d'être conservés. Ils formeront la base principale du présent travail, qui sera une continuation et comme un second chapitre ajouté aux précédents.

Aussi bien nous garderons-nous cette fois de nous en tenir aux seules indications offertes par ces spectacles qui furent trop souvent de douteuse authenticité.

Nous avons ajouté aux notes qu'ils nous ont fournies d'autres notations prises dans le courant des dix dernières années lors des voyages de diverses troupes exotiques.

Paris est le grand centre vers lequel convergent incessamment tous les hommes d'élite de l'univers : il a pu nous arriver d'en interroger quelques-uns et noter leurs communications ; cela ne constitue pas pour notre étude l'élément le moins précieux.

Enfin nous avons fait un dépouillement général des principaux écrits relatifs à notre sujet : récits de voyageurs transcrivant au passage leurs impressions musicales, mieux encore livres spéciaux élaborés par des européens ayant fait de longs séjours à l'étranger et écrits, soit d'après leurs observations directes, soit même à l'aide de documents locaux par lesquels ils font connaître, non seulement la vie musicale contemporaine, mais encore les théories, parfois antiques, qui gouvernent

---

(1) *Musiques pittoresques;* Paris, Fischbacher, 1889.

l'art des diverses races. Même, le progrès de la civilisation aidant, voilà que déjà les habitants des pays les plus éloignés de notre vieille Europe commencent à écrire des livres en des langues qui nous sont accessibles. C'est ainsi que le concert devient vraiment international, chacun y venant faire sa partie, pour le plus grand intérêt de l'histoire générale et de l'art de l'humanité.

Sans prétendre donner ici l'étude définitive d'Ethnographie musicale que les années à venir seront seules capables de réaliser, nous nous efforcerons, en utilisant ces éléments divers, de tracer une esquisse, incomplète assurément, mais exacte et fidèle, de la vie musicale des peuples qui nous sont jusqu'à présent restés le plus étrangers.

Pour commencer, nous nous transporterons dans les régions reculées de l'Extrême-Orient.

II

LES DANSES JAPONAISES

Voilà une des plus jolies choses que nous aient montrées les spectacles exotiques qu'il nous fut donné de voir à Paris. Les danses des petites Japonaises de l'Exposition de 1900 nous ont laissé une impression d'art fin et délicat qui, en un genre différent, peut être mis en parallèle avec celui des Javanaises de 1889. Pendant leur trop rapide apparition, nous avons subi le charme de leur grâce féline, contemplé curieusement leur mignon type de petit animal apprivoisé, tel que nous l'ont si justement représenté les jolies notations de Pierre Loti. Leurs gestes ont l'harmonie ; leurs poses, avec une certaine langueur alliée à une remarquable précision, témoignent d'un sentiment de plasticité qui, malgré ce que la physionomie a de si différent, fait songer à l'art grec.

Rien n'est plus gracieux, plus véritablement poétique, que les sujets de leurs danses. Chacune exige le concours d'accessoires appropriés. Tantôt les danseuses rythment leurs pas en frappant en cadence sur un tambourin à grelots ; ou bien elles se coiffent de chapeaux de fleurs, ou marchent en théorie portant sur l'épaule un parasol ouvert. Elles simulent la poursuite d'un papillon en faisant voltiger devant elles un léger tissu qu'elles soutiennent dans l'air à l'aide d'un éventail ; puis encore elles tiennent à la main des branches de cerisiers fleuris, et ondulent mollement parmi leurs blancheurs odorantes.

Leurs noms mêmes ont une poésie savoureuse et naïve. L'une s'appelle « Saule pleureur » *(Diu)* ; une autre, « Pierre précieuse » *(Tama)* ; puis « Printemps » *(Arou)*, « Papillon » *(Tio)*, « Aurore », « Fil de soie », « Prospérité », et aussi « Chrysanthème » *(Kikou)*, — la *Madame Chrysanthème* du roman, peut-être ?...

Quant à la musique qui accompagne leurs évolutions, elle est comme les danses, discrète et douce, si imprécise, semble-t-il au premier abord, qu'il paraît impossible d'en dégager la forme.

« Impossible n'est pas français », on sait cela : la difficulté de la tâche

ne pouvait, naturellement, que m'exciter à l'accomplir jusqu'au bout : je ne me suis donc trouvé satisfait qu'après avoir fixé sur le papier réglé les rythmes vagues, les notes fugitives et les longues déductions qui constituent la musique des danses japonaises. Cela fait, il me sera bien permis de déclarer que, depuis quinze ans et plus que je cours le monde, le crayon à la main, pour noter les vestiges des mélodies conservées traditionnellement dans les pays divers, je n'avais rien trouvé d'aussi difficile à saisir. Ayant assisté d'abord à quelques représentations des danses au milieu du public, et eu ainsi une idée de l'ensemble, je pris place plusieurs fois de suite dans les coulisses, tout auprès des instruments, et m'efforçai d'en noter au vol les sons. Vains efforts! Sans doute j'arrivais à retenir ça et là quelques notes, un membre de phrase, une cadence originale, mais la danse allait toujours et toujours j'étais obligé de m'arrêter en chemin. Car ce qui caractérise ces formes musicales, c'est qu'au lieu d'être composées de formules courtes et incessamment répétées, comme c'est le cas habituel pour les chants populaires, elles se déroulent d'un bout à l'autre, indéfiniment renouvelées. Il faudrait donc, pour les saisir dans leur ensemble, posséder un système sûr de sténographie musicale, et je n'ai pas connaissance qu'il en existe un vraiment utile.

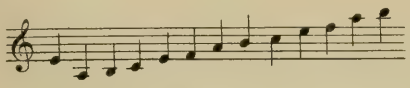
Il ne restait plus qu'une ressource : interroger les musiciens directement et en particulier. Ayant été admis en dehors des heures de représentations à pénétrer dans le local où les danseuses et musiciennes japonaises, avec leur personnel d'habilleuses, servantes, etc., vivent en commun, je pus faire jouer pour moi tout seul ces mélopées qui m'avaient paru si insaisissables à l'exécution publique. La musicienne qui fut particulièrement commise au soin de me les faire entendre — c'est celle qui répond au nom charmant de « Pierre précieuse » — se prêta aux nécessités de ma notation avec une complaisance parfaite, et, je puis l'ajouter, une non moins vive intelligence, sachant s'arrêter à propos pour me permettre d'écrire, répéter les dessins difficiles autant de fois qu'il le fallait, me rectifiant avec soin lorsqu'elle trouvait dans l'écriture quelque incertitude. Aussi, grâce à notre commun effort, vais-je avoir le plaisir de communiquer aux lecteurs et musiciens français trois danses japonaises, — et je crois bien pouvoir les leur offrir comme une rareté singulière, car j'ai tout lieu de croire

qu'aucun européen ne pourrait présentement leur en autant offrir, et que je suis le premier qui soit parvenu à noter ces musiques dans leur ensemble et totalité.

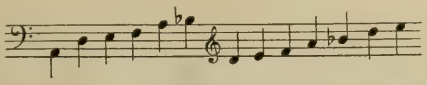
Les instruments qui servent à l'exécution des danses japonaises sont, autant que j'ai pu en juger au théâtre exotique du « Tour du monde » (observation corroborée par des documents d'autres sortes), exclusivement à cordes pincées.

Ils sont de deux espèces.

Le principal s'appelle le *Koto*. Son importance est telle dans la musique de danse japonaise que son nom sert à désigner cette musique même : on l'appelle « musique de Koto ». Il se compose d'une table d'harmonie longue et étroite, sur laquelle sont fixées treize cordes accordées suivant le système de la gamme de cinq notes, de modalité mineure, dérivée de la gamme diatonique sans demi-tons en usage dans l'Extrême-Orient. Voici quel est cet accord :



Un livre dont j'aurai bientôt à parler rectifie légèrement cette observation (faite directement cependant en mettant en vibration moi-même les cordes du *Koto* servant aux exécutions des Japonaises de l'Exposition): il transcrit la note initiale une octave au grave; le mouvement ascendant serait donc ininterrompu depuis la première note, placée ainsi une quarte au-dessous de la seconde, jusqu'à la dernière. Ce même livre divise la musique de *Koto* en deux tonalités principales, dont la seconde est caractérisée par l'accord suivant, lequel n'est qu'une simple transposition à la quinte grave :



L'autre instrument, nommé *Shamissen* (ou *Samissen*, ou *Siamsin)*, a ses cordes montées sur un long manche que termine une étroite caisse de résonance de forme triangulaire; il peut être rangé dans la famille des luths et se joue d'après le même principe. Ses cordes, au nombre de trois,

sont accordées en quartes, la troisième correspondant à la plus grave du *Koto*.

La joueuse de *Koto* fixe à ses doigts, pour pincer les cordes, des sortes de doigtiers d'ivoire, désignés par le simple mot de *Tsoume* (ongles).

Quant au *Shamissen*, le manche en est tenu par la main gauche, dont les doigts appuient sur les cordes, comme dans le violon et ses dérivés. Ces cordes elles-mêmes sont mises en vibration par la pointe d'une large spatule d'ivoire (*Batsi*), de forme triangulaire, que manœuvre la main droite. L'attaque de la corde donne deux sonorités distinctes, suivant que la pointe d'ivoire touche en descendant ou en montant. La plus normale, celle qui produit les vibrations les plus amples, et par conséquent donne le plus de son, est celle fournie par le mouvement descendant : c'est par ce mouvement que sont presque partout mises en action les cordes des instruments de cette sorte, guitares, luths, harpes et le pizzicato du violon; les notes ayant une valeur mélodique sont donc toujours exécutées par cet ordinaire procédé. Mais il est d'autres notes de moindre importance, notes d'agréments, ou, le plus souvent, simples répétitions au temps faible du son principal, destinées à le prolonger plutot qu'à représenter une nouvelle note, que la pointe ne fait qu'effleurer en remontant, et dont la sonorité est beaucoup plus faible. Ce sont là de ces nuances infinitésimales dont sont coutumières les musiques d'Extrême-Orient, connaissant des subtilités dont la plupart échappent à nos oreilles. Pour exprimer celle-ci j'ai pris le parti d'employer de petites notes, lesquelles représentent les notes pincées doucement par le mouvement ascendant de l'ivoire, tandis que l'ensemble du dessin mélodique est écrit en grosses notes, chacune, petites et grosses, conservant la valeur rythmique qui lui est propre, — les petites notes étant accompagnées de silences, affectant la partie principale, dont elles remplissent les durées.

L'orchestre japonais que nous avons entendu se compose seulement de trois *Shamissen* et d'un seul *Koto*. On m'a dit qu'au Japon un tambour est souvent joint à ces instruments à cordes : je n'en devine pas très facilement le rôle, cette musique étant peu rythmée ; au reste, le tambour que j'ai vu parmi les instruments japonais, petit comme un jouet d'enfant, avec son unique peau mince et ses baguettes minuscules, ne doit pas être trop bruyant, et je pense qu'on aurait pu le maintenir

sans inconvénient à côté des instruments à cordes. Ceux-ci exécutent l'air de la danse à l'unisson ou à l'octave, introduisant seulement de loin en loin quelque double corde. Mais, par endroits, au milieu du développement instrumental, les musiciennes, sans s'interrompre, entonnent à voix très discrète une lente mélopée, quelques bribes de chant à peine perceptibles, en des notes trainantes formant comme une espèce de miaulement, qui s'accorde le mieux du monde avec le caractère de la ligne instrumentale. Il m'eût été difficile de saisir à la fois ces deux parties; elles se suivent d'ailleurs presque à l'unisson, les instruments donnant seulement quelques notes de plus que la mélopée vocale, dont elles consituent comme une sorte de variation. La notation des mélodies qui me furent jouées sur le seul *Schamissen* donnera donc une idée très suffisante et, en réalité, très complète de cette musique de l'autre monde.

Un mot encore. L'usage de la barre de mesure est le produit d'une nécessité quelque peu conventionnelle, particulière à la musique occidentale et toute moderne (on sait qu'il ne remonte guère plus haut que la fin du XVIe siècle). La musique japonaise, comme la plupart de ces musiques exotiques, est d'un rythme trop flottant pour qu'il soit nécessaire de l'enfermer dans ces limites trop rigoureuses : les figures mélodiques vraiment caractérisées y sont suffisamment indiquées par le groupement des notes. J'ai donc, pour les notations qui vont suivre, supprimé les barres de mesure, me bornant à indiquer, à l'aide de barres doubles ou simples, les grandes divisions par périodes principales.

Et voici la musique d'une première danse, désignée par le nom d'*Itigo Chichi*, « le Lion d'Itigo ».

Voir Planches notées à la fin du volume, n° 1.

La première observation qui nous frappe à l'inspection de cette mélodie est que son caractère modal, différent de la moderne tonalité européenne, se rapproche sensiblement de celui de la musique grecque antique. Et ce n'est pas seulement par là que l'analogie se révèle : elle semble résider même dans l'esprit de la mélodie, aux notes précises, mais sans expression définie, et sans affinités harmoniques. Le mode principal est le dorien (gamme de *mi*, avec finale sur cette note,

et sentiment de la tonique sur *la*; mais, par un phénomène fréquent dans ces musiques primitives, la tonique oscille entre les notes placées par rapport à elle à intervalles de quarte et de quinte, et passe à tout moment de l'une à l'autre. C'est ainsi que, dès la deuxième période, cette tonique semble monter du *la* au *re*, *la* devenant fondamentale, ce qui, vu le *si bémol* accidentel, transporte purement et simplement le dorien une quarte au-dessus. Cette impression est d'ailleurs passagère, la période s'achevant sur la principale fondamentale *mi*. Mais, au milieu de la quatrième période, il survient une nouvelle modulation, celle-ci à la quinte *mi* tonique, *si* fondamentale, le *fa dièse* accidentel continuant encore le caractère dorien au nouveau ton.

Je me suis permis cette analyse technique pour faire ressortir, d'une part l'analogie de ces musiques primitives que, malgré les distances d'espace et de temps, nous trouvons toujours composées d'après les mêmes principes, d'autre part leur conformité d'essence avec la musique moderne, qui, différant d'avec elles par le placement habituel des demi-tons dans la gamme (ce qui est, au fond, un dissentiment tout superficiel), s'en rapproche par le principe fondamental qui fait de la division immuable et essentielle de l'octave en quinte et quarte, et de la succession des tons sur ces divers degrés, la base même de la musique. Les deux hymnes delphiques à Apollon, découverts par notre école française d'Athènes et dont il fut tant parlé de par le monde, présentent exactement les mêmes particularités, — et c'est encore par ce même enchaînement des tons par quinte ou par quarte que procèdent la plupart des formes de la musique moderne, fugue, sonate, symphonie, etc.

L'observation faite à propos de cette oscillation perpétuelle du ton principal avec ses tons voisins est confirmée matériellement par la construction du *Koto*. Nous avons vu que les premières cordes de cet instrument donnent, au grave, la quinte *la mi*. D'autre part, après une succession de notes ascendantes appartenant essentiellement au ton de *la mineur*, la note extrême à l'aigu est *si*, dominante de *mi*. Les deux quintes *la mi*, *mi si*, se trouvent donc d'ores et déjà données par l'accord même de l'instrument.

On demandera peut-être comment il se fait que la musique japonaise, dont le principal instrument ne comporte que cinq notes à

l'octave, peut produire une si grande variété de sons et de modulations. La réponse est simple. Constatons d'abord que, si le *Koto* est en effet accordé comme nous venons de dire, le *Shamissen*, dont on joue comme on joue du violon, est susceptible de donner sur toute son étendue tous les intervalles que l'on veut, diatoniques, chromatiques, enharmoniques même s'il le faut. Et quant au *Koto* lui-même, il nous est une nouvelle preuve de l'élasticité des théories musicales. Sans doute la règle veut que la musique d'Extrême-Orient soit basée sur une gamme de cinq notes : les cordes tendues ne nous en font pas entendre d'autres. Mais dans la pratique, tandis que les doigts de la main droite, armés de leur prolongement d'ivoire, passent exclusivement de l'un sur l'autre, dans le même temps la main gauche, par des pressions savamment combinées, raccourcissent les cordes, et par là modifient l'échelle. N'en croyons donc pas trop les faiseurs de règles ; préférons-leur les observations prises sur le vif : nous les trouverons fréquemment en contradiction, et ces dernières, le plus souvent, beaucoup plus conformes à la nature des choses.

Donnons maintenant une seconde mélodie. C'est celle qui accompagne la « Danse du papillon » *(Hanaga tami)*. Elle est infiniment curieuse par ses intentions, sinon descriptives, du moins représentatives, accompagnant avec beaucoup de volubilité les différentes phases de l'action mimée. La danseuse, légère et sautillante, poursuit le papillon, en agitant son éventail devant elle : musique et geste, tout est d'un parfait accord. Mais que cette musique aérienne est difficile à retenir et à fixer ! Oncques jamais ne notai-je rien de plus difficile !

Voy. Planches, n° 2.

Ici, le mode est l'hypodorien ou éolien (gamme mineure naturelle, la tonique étant en même temps fondamentale et finale) : mais plusieurs notes accidentelles y interviennent, notamment un *mi bémol* qui, sans déplacer la tonique *ré*, fait momentanément de l'hypodorien un simple dorien. Quant à l'*ut dièse*, qui en un endroit transformerait le mode en mineur moderne, j'avoue que je ne puis en affirmer positivement la réalité : la musique, à ce passage, qui est celui de la poursuite la plus ardente, est un déluge de notes parmi lesquelles il est extrêmement dif-

ficile de se reconnaître à l'audition : l'on viendrait me dire que ce *dièse* est trop contraire aux principes pour être admis comme authentique que je m'inclinerais sans honte et n'insisterais pas. Je ne puis pourtant pas rapporter ici autre chose que ce que j'ai entendu ou cru entendre, et, jusqu'à nouvelle audition, m'en tiens à la note écrite.

J'insiste sur une affirmation énoncée dans un précédent paragraphe : que cette musique est sans affinités harmoniques. En effet, les notes s'y succèdent dans un ordre qui nous paraît souvent très arbitraire et en contradiction avec nos habitudes d'oreille. Septièmes, neuvièmes, quartes augmentées, voilà des intervalles qui reviennent à tout moment dans la mélodie, sans que, la plupart du temps, les notes qui, pour nous, forment dissonance, aient la résolution attendue. L'emploi continuel du triton est, notamment, très caractéristique. On sait qu'au point de vue mélodique cet intervalle est, depuis le moyen âge, considéré comme contraire à notre sentiment musical : la raison de cette répugnance est que les deux notes qui le composent se repoussent mutuellement, de telle sorte que, dans l'harmonie, chacune a sa résolution obligée et en sens contraire. Chez les Japonais, rien de semblable : le triton ne les effraie pas plus que la quarte la plus juste ou la quinte la plus parfaite. C'est qu'ils n'ont pas ce sentiment double et complémentaire des fonctions attractives et répulsives de certaines notes de la gamme, source première et cause fondamentale de la formation de l'harmonie européenne. De l'emploi de ces intervalles résulte sans doute cet aspect grimaçant de la musique des peuples d'Extrême-Orient, bien en conformité avec celui de leurs arts en général, et de leur propre aspect physique.

Voici une troisième mélodie de danse, plus calme que la précédente, et qui fut conséquemment moins difficile à noter, encore que bien des intonations se recommandent par leur étrangeté. Je l'eusse appelée volontiers *Danse du parasol*, les danseuses l'exécutant avec cet accessoire ; mais l'on me dit que son titre officiel : *Shiō kōmi*, a la signification bizarre de « Récolte du sel marin », la danse étant associée à quelque particularité des mœurs japonaises.

Voy. Planches, n° 3.

Au point de vue de la modalité, mêmes observations que pour la mélodie précédente (mélange d'hypodorien et dorien avec tonique fondamentale commune), le septième degré n'étant d'ailleurs altéré par aucun accident.

Poursuivant l'analyse, nous pourrons distinguer dans ces chants deux caractères assez bien tranchés. D'une part, des séries de notes qui semblent placées presque au hasard. Il n'en est rien cependant, nous en avons pour assurance le naturel parfait avec lequel les exécutants les interprètent: ce sont de ces développements factices, de ces formules conventionnelles comme en connaissent tous les arts savants, — pures spéculations de théoriciens. D'autre part, des thèmes d'une forme mélodique nette et expressive. Ceux-ci, c'est la nature seule qui les a dictés : nous sommes aptes à en sentir le charme tout aussi bien que ceux pour qui et par qui ils ont été composés. Et cela ne les empêche en rien d'avoir leur physionomie particulière et leur saveur de terroir : c'est là au contraire qu'elles se révèlent dans toute leur plénitude. Il est, dans cette dernière mélodie aussi bien que dans la première notée, certaines tournures qui rappellent de près un chant javanais que j'avais noté en 1889, la mélodie de danse *Dahonn-Maas (la Feuille d'or*, p. 42 des *Musiques pittoresques*) : l'accent, sans doute, est assez différent, surtout à l'audition, la mélodie javanaise étant jouée par un instrument à archet, aux sons plus passionnés que les froides cordes pincées du *Schamissen* ; la forme générale en est pourtant assez semblable. Ainsi ces notations nous permettent-elles déjà de faire des rapprochements intéressants : sans doute avons-nous, dans ces formules mélodiques, pu dégager quelque chose de l'esprit général de ces musiques d'Extrême-Orient.

Les Japonais, peuple de vive intelligence et d'un facile esprit d'assimilation, ne fuient pas, on le sait, les influences européennes : ils se plaisent au contraire à les subir et à les rechercher. Ce désir de se mettre à la hauteur de la civilisation occidentale s'est étendu à la culture musicale, et, depuis une vingtaine d'années, il a été fondé à Tokio un Institut de musique, sorte de Conservatoire japonais, où sont enseignés concurremment les principes de la musique européenne et de la musique nationale. Voici un extrait du rapport qui fut présenté, à l'occasion de cette fondation, par le directeur dudit Institut, M. S. Isawa, sur le résultat des enquêtes musicales entreprises sur l'ordre du département de l'éducation à Tokio. Ce document est daté du 2e mois de la 17e année de Metjé, qui correspond à 1886 :

« La musique populaire du Japon est restée pendant bien des siècles dans la classe la plus ignorante de la société. Elle ne servait guère à une culture morale ou physique, elle était fort immorale dans ses tonalités, contraire au bien moral et social de la communauté : elle agit contre le progrès de l'éducation de la société, contre l'introduction de bonne musique dans le pays. Malheureusement tous les enfants apprennent ce genre de musique même s'ils ne vont pas à l'école, et il n'est pas rare que les gens refusent d'entendre de bonne musique et préfèrent écouter celle qui est ignoble.

« Tant qu'une telle musique garde son influence, les écoles sont de peu d'utilité pour un pays, quelque nombreuses qu'elles soient ; et l'éducation n'a aucune influence sur la société, quelque bonne qu'elle soit. C'est un grand problème pour la classe éclairée de la société que de savoir ce que l'on peut faire pour la musique populaire. Les uns disent qu'il faut l'interdire complètement, d'autres disent qu'il faut la permettre seulement aux classes inférieures, d'autres encore proposent de l'éliminer complètement et introduire de la musique nouvelle. Toutes ces propositions sont impraticables, bien que raisonnables pour certains cas.

« N'y a-t-il aucun moyen d'améliorer la musique populaire ? Telle est la question qui se pose. Oui, il y en a. Une musique aussi profondément enracinée dans un peuple ne peut être entièrement arrachée, elle ne peut qu'être améliorée à mesure. L'*Institut* a déjà pris des dispo-

sitions dans ce but ; elles n'ont pas été menées jusqu'au bout à cause de ce qu'il reste à faire après l'établissement de l'Institut. Mais depuis que l'Institut a été amené à bien fonctionner, depuis que le système de la musique scolaire a été établi sur une base solide, le temps est venu où l'énergie de l'Institut peut s'employer à résoudre la question.

» Le procédé par lequel la musique populaire devrait être améliorée est très simple. La condition de la musique populaire indiquée ci-dessus est un état corrompu et non original. La musique originale était comparativement pure, c'est-à-dire meilleure qu'à présent. De plus, tous les genres de musique populaire ne sont pas corrompus au même degré. La *musique de Koto*, par exemple, semble presque dénuée de corruption, et dans cette musique aussi, l'origine était pure. La réforme a donc été commencée dans cette classe. L'avantage est double : le travail pouvant être fait avec moins de peine, le succès en est presque certain.

» Quand ce travail a été entrepris, les matériaux de la *révision* ont été particulièrement choisis par un comité, parmi les chants les plus anciens. Après le rapport de ce comité, un conseil général a été réuni pour déterminer si chaque morceau était propre ou non pour la *revision*. Musique et paroles ont été essayées dans un concert de *Koto*, *Kokin*, *Siamsin*, *Shakubachi*, etc. Si la musique est reconnue bonne et non pas les paroles, on procède à une révision des paroles ; si l'un et l'autre sont mauvais, le morceau est abandonné. Quand les paroles sont corrigées, on fait un nouvel essai avec le même concert. Si les vers sont toujours considérés insuffisants, on en compose d'autres, et encore d'autres, jusqu'à ce que tout soit satisfaisant.

» Prochainement on commencera la révision de *Nagauta* de la même façon qu'on a procédé pour la musique de *Koto*. L'espace ni le temps ne nous permettent d'entrer dans les détails. La difficulté remarquée pour ces révisions, ce n'est pas de composer un meilleur texte, ni d'avoir une meilleure musique, mais de reconstruire les anciens morceaux en adaptant la musique et les paroles aussi parfaitement que possible les unes avec les autres, si compliquée que soit la musique, si embrouillées que soient les paroles.

» Quand un morceau, après avoir passé par ces différentes phases, est achevé, il est harmonisé, si toutefois la beauté naturelle de la musique japonaise peut être conservée selon les principes de la musique mo-

derne, pour la rendre équivalente à la musique européenne. Malgré les nombreuses difficultés rencontrées dans cette révision un grand nombre de morceaux sont déjà terminés; quelques-uns ont été exécutés à l'Exposition musicale faite par l'Institut pour rendre compte du résultat de l'enquête sur la musique, et en plusieurs autres occasions depuis ce temps.

» Il y a beaucoup d'avantages dans cette *musique revue*, qui pourront favoriser son extension future. Elle est écrite sur une portée de cinq lignes avec la notation moderne, chose qu'on n'avait jamais essayée auparavant, et qui rend l'enseignement de cette musique plus facile que l'ancienne méthode basée uniquement sur l'enseignement par *routine* et n'ayant aucun secours de notation.

» Les textes et les *lectures musicales* seront publiés aussitôt après qu'on aura reçu l'autorisation des autorités. Aussitôt prêts, l'instruction des étudiants attachés à l'Institut commencera, dans les écoles particulières et celles de filles, par les personnes qui s'occupent actuellement de cette révision. On fera quelques arrangements spéciaux pour ceux qui désirent particulièrement apprendre ce genre de musique et l'on prendra quelques autres mesures pour la répandre dans le pays. Quand ce sera fait, on interdira l'ancienne musique immorale. Les nouvelles œuvres remplaceront vite les anciennes : cette musique, corrigée conformément aux théories de l'art et de la science, de même qu'aux principes de la morale, fait concevoir les meilleures espérances. »

Traduit de l'Anglais.

Il est des plus intéressants, ce rapport, plein de bon sens, avec quelques naïvetés, et rédigé visiblement par un homme non seulement d'un très grand bon sens, mais d'une compétence non moins sérieuse. Ce n'est pas que toutes les idées en soient inattaquables : celle d'harmoniser les mélodies japonaises d'après le système de la musique européenne est particulièrement malheureux. Il est évident qu'il n'y a aucune parenté entre ces deux arts, et que ces mélodies sont rebelles à toute harmonisation dans notre système : tout au plus un artiste européen pourrait-il emprunter une formule, une inflexion, un rythme, et en faire le thème d'une composition développée; mais alors il ferait œuvre nouvelle et toute personnelle. Nous allons voir d'ailleurs que

l'Institut de musique de Tokio n'a pas donné suite à cette idée. Quant à ce « tripatouillage » de vers et de mélodies dont il est longuement parlé, il est certain qu'il ne nous plaît guère, et que nous eussions bien mieux aimé voir la musique japonaise conserver ses formes antiques et originales. Observons cependant que, d'après les termes du rapport, la révision a porté surtout sur les paroles, et que la musique a été respectée : pour l'instant cela nous suffit. Remarquons aussi ce qui nous est dit des procédés de transmission de ces antiques mélodies : elles furent conservées par la seule tradition orale, aucune notation musicale n'ayant été connue au Japon avant l'introduction de la portée dont nous devons l'invention à Gui d'Arezzo et à quelques autres. Le renseignement est précieux et pourra nous servir pour d'autres études. Enfin admirons la préoccupation qui se révèle de faire de la musique un instrument d'éducation populaire : ici, les Japonais nous donnent, à nous Français, une leçon excellente et dont nous devrions bien profiter.

Vers le même temps où la commission japonaise s'occupait de cet important travail, un Français se livrait aussi à des observations qui, sans doute, furent les premières de ce genre. On sait que le gouvernement japonais, voulant mettre son pays à la hauteur de la civilisation occidentale, avait demandé au ministère de la guerre de France de lui envoyer un certain nombre d'officiers destinés à organiser son armée sur des bases modernes. Ce n'est pas à nous de dire si, au point de vue militaire, le Japon a su profiter de cette initiation : les événements ont parlé, et parlent aujourd'hui encore, aussi clairement qu'on le peut souhaiter. Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, c'est que, parmi cette délégation, peu nombreuse, d'officiers français, il se trouvait, sur demande expresse, un chef de musique. Cette mission incomba à M. Ch. Leroux, aujourd'hui encore chef de musique dans un de nos régiments d'infanterie : en quelques années il organisa un enseignement musical militaire, et forma les premiers corps de musique à l'européenne qu'on ait entendus et vus défiler en tête des troupes japonaises. Mais, ne se bornant pas à ce service rendu à un pays ami, il profita de son séjour pour faire lui-même des observations sur sa musique nationale. Si je suis bien informé, M. Leroux a rédigé sur ce sujet un travail qui, jusqu'à présent, est resté en manuscrit. Mais il a publié, en trois séries, une suite d'*Airs japonais et chinois* transcrits pour le piano,

qui ont paru à Paris en 1888 (sans nom d'éditeur), sur la couverture desquels est gravé un dessin de M. G. Bigot représentant une joueuse de *Shamissen* (1).

Quelques lecteurs profiteront peut-être de ces indications pour dire que je me suis vanté en avançant que j'étais le premier qui ait pu recueillir et noter la musique japonaise. Je répliquerai d'abord que j'ai dit : « le premier européen », et que, conséquemment, le travail exécuté à Tokio ne dément pas mon assertion. Quant à celui de M. Leroux, je n'en conteste pas la priorité : je ne voudrais pas non plus en rabaisser la valeur : je me permettrai cependant de faire observer que, tandis que les mélodies ci-dessus et celles qu'on trouve sur le recueil de Tokio sont très développées, celles de la transcription de M. Leroux, tout en ayant parfaitement le même caractère, sont beaucoup plus écourtées ; je crois donc pouvoir en conclure que, soit par crainte de la monotonie, soit plutôt en raison des difficultés de la transcription, l'auteur n'a donné que des fragments, non des mélodies complètes et intégrales. En outre, il a cru devoir les soutenir d'accompagnements en un style vraiment par trop incompatible avec l'esprit de la musique japonaise.

Mais le recueil dont le rapport ci-dessus cité nous a raconté l'élaboration est d'un haut intérêt. Il a paru en 1888, à Tokio, en un charmant petit volume, imprimé sur papier du Japon (naturellement), avec une couverture enluminée et une préface, en anglais ainsi que le titre, que voici :

Collection of Japonese Koto musik by Tokio Academy of Musik, Japan.— Published by the Department of Education. October, 28th., 1888.

Il contient vingt-neuf morceaux notés sur deux portées, la première comprenant la partie vocale, la seconde celle de l'instrument : ces morceaux sont suivis de six autres purement instrumentaux (sur une seule portée) ; l'ensemble est divisé en quatre séries, suivant l'accord de l'instrument ; ces quatre séries se divisent par le fait en deux seulement,

---

(1) M. Bigot, attaché comme interprète à la direction des spectacles exotiques de l'Exposition de 1900, a bien voulu se mettre obligeamment à ma disposition lorsque j'entrepris les transcriptions de musique instrumentale qui ont fait l'objet des citations précédentes. Je suis heureux de profiter de l'occasion pour lui en offrir ici mes remerciements.

conformément aux deux formules d'accord notées au début de cet examen (le *mi* grave remplaçant son octave dans la première formule). Le livre se termine par une trentaine de pages imprimées en caractères japonais, sur lesquelles on me permettra d'avouer que je n'ai aucunes lumières à apporter!

Ces notations ont l'avantage de nous faire connaître d'une façon positive le caractère de la partie vocale, qui m'avait échappé aux auditions de Paris, et de montrer en même temps de quelle manière cette partie se combine avec celle des instruments : celle-ci même, notée par des Japonais ayant vécu toute leur vie parmi cette musique, sera nécessairement bien plus complète. Je terminerai donc cette étude des danses japonaises en transcrivant un de ces morceaux, choisi dans une série où la première mesure instrumentale, reproduite à diverses reprises et sur différents tons, reparaît dans tous les morceaux et semble constituer un thème fondamental de la musique japonaise.

Voy. planches, n° 4.

L'intérêt principal que nous trouvions à cette transcription est qu'elle nous fait connaître de quelle manière les Japonais comprennent l'accompagnement des voix par les instruments. Nous n'oserions donner à ces combinaisons le nom d'harmonie. La vérité est qu'ici le terme d' « accompagnement » est d'une exactitude rigoureuse : l'instrument, à peu de chose près, suit servilement la voix. Il ne saurait donc être ici question d'une harmonie de sons simultanés dans le genre de celle qui forme la base de la musique européenne depuis le moyen âge.

Quant aux nombreux frottements de notes plus ou moins hétérogènes dont fourmille cette composition, nul doute qu'ils fassent frémir d'indignation les classiques, en même temps qu'ils pourront réjouir les amateurs de sonorités curieuses et rares. J'ose dire que ces menus détails ne méritent « ni cet excès d'honneur, ni cette indignité », que pour les oreilles japonaises ils n'ont aucune importance, que leur exécution même est telle qu'elle les rend imperceptibles pour les nôtres.

Ces combinaisons n'en sont pas moins utiles à considérer, nous montrant des vestiges d'anciennes traditions d'association des instruments et des voix. Plusieurs fois ces musiques japonaises nous ont évoqué le

souvenir de celles des Grecs : nous y songeons encore en terminant, croyant qu'il est possible de trouver ici l'application d'un principe analogue à celui des accompagnements des chants antiques par la lyre et par la cithare, car les écrivains compétents les ont décrits en des termes absolument conformes (aux imprécisions et aux discordances près) aux observations que les documents ci-dessus nous ont permis d'effectuer.

Finissons avec la musique de danse japonaise en donnant deux derniers exemples qui serviront à nous en faire mieux connaître le style, sinon à l'égard des formes mélodiques, du moins au double point de vue, plus théorique, de l'emploi des accidents et des sons simultanés. Empruntés au même ouvrage, ils sont pris dans la partie composée de musique instrumentale seule, non combinée avec le chant.

Voici d'abord un fragment qui nous montrera, avec des accords de quarte nue et de seconde mineure, des exemples caractéristiques de successions presque immédiates de *fa dièse fa naturel, si bemol si naturel*, c'est-à-dire d'altérations chromatiques du 4e et du 7e degré, comme dans notre musique.

Voy. Planches, n° 5.

Ce dernier abonde en accords de quarte, seconde majeure et seconde mineure. Là, la différence des principes harmoniques européens et japonais va nous apparaître fondamentale :

Voy. Planches, n° 6.

L'on voudra bien admettre, après avoir ouï ces combinaisons sonores, notées dans le pays même par des artistes accoutumés à leur style, qu'un musicien français puisse avoir quelque peine à les saisir à la première audition !

III

LE THÉATRE JAPONAIS

Les représentations de Mme Sada Yacco, dont les tournées ont eu un si grand succès non seulement à l'Exposition de Paris, mais dans le reste de l'Europe et en Amérique, sont assurément une manifestation intéressante d'art japonais, mais d'un art tout moderne : elles ne sauraient nous donner en aucune manière une idée du théâtre au Japon tel qu'il fut pratiqué jusqu'à la fin du XIXe siècle.

Le seul fait de la présence d'une femme sur la scène est la preuve d'une radicale transformation des mœurs. Antérieurement, les rôles de femmes, au Japon, étaient toujours représentés par des hommes, sauf dans certains cas, plus rares, où les comédies étaient interprétées par des troupes de femmes, mais de femmes seules, et sans que les deux sexes se fussent jamais rencontrés sur les planches.

Autre particularité, de non moindre signification. Les pièces de théâtre japonaises sont, en général, des drames interminables, durant des journées entières. Or, celles qui constituent le principal répertoire de Mme Sada Yacco sont expédiées en quarante minutes. L'une pourtant, *la Ghesha et le Chevalier*, est classique en son pays d'origine ; mais on y a coupé à tort et à travers, de manière à rendre l'action absolument incompréhensible, gardant seulement quelques scènes à effet sans se soucier qu'elles fussent ou non rattachées entre elles, dans la seule pensée de montrer, comme en des tableaux de cinématographe, quelques-uns des gestes et des jeux de scène caractéristiques des acteurs. Imaginez que, pour donner une idée de l'art dramatique européen, nos comédiens s'en aillent donner une représentation d'*Œdipe roi* dépecé en trois ou quatre scènes : d'abord une ou deux apparitions rapides du protagoniste, de façon à faire admirer sa belle prestance, — la scène du sacrifice aux dieux à peu près conservée, de manière à remplir une partie de la représentation par un tableau d'ensemble d'un mouvement soutenu, avec des poses plastiques, — puis

soudain Mounet-Sully apparaissant avec ses yeux sanglants et poussant ses clameurs, sans qu'on puisse savoir ni pourquoi ni comment tout cela se produit. Voilà, en vérité, qui donnerait une belle idée du chef-d'œuvre, et nous pouvons dire qu'après cela on le connaîtrait bien! J'ai tout lieu de croire que c'est de même sorte que nous connaissons le chef-d'œuvre japonais, si chef-d'œuvre il y a.

La Ghesha et le Chevalier ne fut pas la seule pièce que nous aient représentée les acteurs japonais : ils en ont donné une autre, *Kesa* : celle-ci est, dit-on, une pièce moderne. C'est pourquoi l'auteur l'a conçue suivant la poétique de *Cavalleria rusticana*. On y voit coup sur coup — et cela en beaucoup moins d'un tour d'horloge — une femme enlevée par des brigands, obligée de danser devant eux pour détourner leur surveillance, puis sauvée par un galant chevalier, si galant qu'aussitôt son exploit accompli il en réclame impérieusement la récompense, menaçant la femme de tuer sa mère si elle résiste à sa passion. Mais la belle est mariée : qu'importe! C'est donc le mari qu'il tuera : il ira, le soir même, le poignarder dans son lit. Dans cette angoisse suprême, l'épouse fidèle sacrifie sa propre vie : c'est elle qui va prendre place sur le lit fatal. Elle est tuée en effet ; mais au moment où le meurtrier va sortir pour l'aller trouver, voilà que le mari paraît à ses yeux ! Coup de théâtre, explications, menaces, désespoir : l'assassin se tue à son tour en s'ouvrant le ventre devant les spectateurs, — et l'on voit le sillage sanglant de ses entrailles se creuser lentement sur le passage de son poignard articulé...

A la bonne heure : voilà qui n'est pas trop mal comme sujet de mélo, et n'exige pas de longs développements dissertiens. De fait, la littérature tient si peu de place dans cette production que toute la dernière scène est traitée à peu près entièrement en pantomime, sans qu'une seule parole soit prononcée.

Mais pouvons-nous, après avoir vu tout cela, dire que nous avons une idée, même lointaine, du théâtre japonais?

La vérité est qu'il nous est extrêmement difficile de connaître ce théâtre. Nous savons ce qu'est la peinture, l'architecture des japonais ; nous avons appris à apprécier et admirer comme il convient leurs étoffes, leurs bibelots, jusqu'à leur art de faire des bouquets ; mais nous restons encore très ignorants de leur littérature scénique. Même les renseignements de seconde main nous manquent. Il est venu à

Paris assez de Japonais instruits, intelligents, artistes, et tout disposés à nous éclairer sur les particularités de la vie et des mœurs de leur pays ; cependant lorsqu'il m'est arrivé d'en interroger quelques-uns sur la musique et le théâtre, je n'en ai rien pu tirer que d'inconsistant et de contradictoire. Il m'a paru ressortir principalement de ces divers échanges de vues que le théâtre est considéré, dans les classes élevées de la société japonaise, comme un art inférieur, avec lequel ne se commettent pas les gens de la bonne société, quelque chose comme est chez nous le café-concert. Cette conclusion m'est confirmée par quelques lectures qui m'ont appris que le théâtre japonais est une institution tout à fait populaire. Voici par exemple une description empruntée aux écrits d'un homme qui a attaché son nom à une œuvre bien mieux faite que n'importe quel livre pour nous faire connaître la vie et les mœurs des peuples d'Extrême-Orient, M. E. Guimet, — musicien remarquable d'ailleurs, et qui a donné des preuves d'un réel talent de compositeur. Au retour d'un voyage au Japon, M. Guimet a publié, avec le concours du crayon vivant et pittoresque de M. Félix Régamey, un travail sur le théâtre au Japon, duquel j'extrais les lignes suivantes :

« La salle se compose d'un vaste parterre et d'un rang de première galerie où sont des loges.

» Ce n'est ni un parterre assis, ni un parterre debout, mais c'est un parterre accroupi. Les spectateurs s'assoient sur leurs talons et restent dans cette position, familière aux Japonais, pendant tout le temps de la représentation, *qui dure souvent la journée entière et une partie de la nuit.*

» Des séparations carrées de trente centimètres de haut divisent le parterre en compartiments, figurant des espèces de loges découvertes. Ces séparations sont assez larges pour qu'on puisse facilement marcher dessus ; elles forment des sentiers que l'on suit pour gagner sa place ou pour se retirer. C'est aussi sur ces chemins surélevés que, pendant les entr'actes, les marchands de programmes, les marchands de gâteaux ou de thé passent au milieu des spectateurs, qui généralement, étant venus là pour s'amuser complètement, consomment tout le temps.

« Dans chaque compartiment il y a un petit *brasero*, non pas comme moyen de chauffage, — il fait certes assez chaud, — mais pour que hommes, femmes, enfants, puissent fumer de temps à autre la petite

pipe dont on vide les cendres dans un tube de bambou, au moyen d'un coup sec et violent dont le bruit incessamment répété est la première chose que le touriste européen remarque en entrant.

» Le public est toujours très nombreux et fort animé. Il y a beaucoup de femmes et des enfants de tout âge. On voit que l'on est venu là en famille.

» Comme il fait chaud au Japon, les spectateurs se mettent à leur aise en se dépouillant le plus possible de leurs vêtements, que quelques jeunes gens suppriment tout à fait » (1).

L'on voit par cet aperçu que je n'avais rien avancé d'inexact en faisant ressortir le caractère populaire des représentations théâtrales au Japon.

M. Guimet nous donne encore de précieux renseignements sur des particularités qui dénotent un singulier mélange de simplicité et de raffinement, de conventions naïves et de réalisme très accusé. Il nous révèle, par exemple, les procédés enfantins par lesquels les acteurs donnent au public l'illusion d'une mise en scène absente. Il nous apprend que la scène est encombrée de gens étrangers à l'action et qui sont censés ne pas être vus : les musiciens d'abord; puis des gens de service, vêtus de costumes bruns, et circulant librement : les uns vont et viennent pour donner les accessoires ou faire fonctionner l'éclairage; d'autres portent au bout d'un bâton un flambeau allumé qu'ils tiennent devant la figure de l'acteur, afin que les spectateurs ne perdent rien de ses jeux de physionomie; d'autres enfin accompagnent les principaux artistes pour leur offrir au bon moment un tabouret, ou un mouchoir, ou une tasse de thé, ou les rafraîchir à grands coups d'éventail.

Il analyse enfin diverses pièces, desquelles nous ne retiendrons que le détail suivant, montrant à quel point, à côté de ces conventions si foncièrement arbitraires, les Japonais exigent que le théâtre soit la représentation réelle de la vie. Il s'agit d'une femme du peuple qui se sacrifie pour sauver la fille de son seigneur. Elle n'a plus qu'une heure à vivre. L'actrice, ou plutôt l'acteur, laissé seul, s'abandonne aux tristes pensées de l'heure dernière : il parcourt le jardin, où chaque place lui rappelle un souvenir, dit adieu aux objets qui l'entourent, et

---

1. *Bulletins du Cercle Saint-Simon*, 1885.

se lamente longuement. *Or, la scène dure exactement une heure, temps réel de l'action.*

Nous voilà un peu loin des drames express du moderne théâtre japonais!

Malgré nos réserves, il serait injuste de méconnaître que les représentations dont il s'agit ont eu des côtés très intéressants. Elles sont, en tout cas, les premières qui nous aient permis de nous faire une idée, à Paris même, d'un art florissant à l'autre bout du monde; et si, par les réflexions précédentes, nous avons cru prudent de nous mettre en garde contre des inexactitudes provenant d'une influence étrangère — plus américaine peut-être qu'européenne, — il n'en est pas moins vrai qu'il a subsisté un grand nombre d'éléments primitifs et autochtones qu'il sera utile de dégager. Le peuple japonais est trop intelligent et trop artiste pour qu'une tentative d'assimilation si hâtive lui ait fait perdre ses qualités naturelles. Notons bien que le talent individuel des comédiens n'est pas en cause : quelle qu'ait été leur carrière antérieure, quelle que soit présentement leur situation artistique dans leur patrie, ils se sont présentés à nous sous un aspect très intéressant à considérer, et ont fait preuve d'une habileté à laquelle il convient de rendre hommage. Mais, plus encore, c'est au style général de l'interprétation qu'il nous paraît le plus intéressant de nous arrêter.

L'idée de l'art grec a été maintes fois suggérée, au cours des représentations japonaises, à des spectateurs éclairés. Et déjà j'avais eu la même pensée en contemplant les danses et en notant leur musique. Inutile d'ajouter que si l'on voulait faire ressortir les différences, elles apparaîtraient considérables ; mais il n'en est pas moins vrai qu'il existe entre les deux arts des points de contact très caractéristiques. Par-dessus tout ils ont, l'un et l'autre, l'eurythmie. Les mouvements scéniques sont réglés comme dans la danse. Cela est vrai jusque dans les scènes les plus tragiques. En voyant, à la fin du drame de *la Ghesha*, Mme Sada Yacco, les cheveux hérissés, l'œil hagard, brandissant une massue sanglante et l'agitant violemment, mais suivant une cadence régulière, parmi des groupes dont le beau désordre était bien véritablement un effet de l'art, il me revenait à l'esprit la pensée des Euménides dont la première apparition dans la tragédie d'Eschyle causa une si profonde impression de terreur, mais qui pourtant s'avançaient sur le

théâtre suivant les règles harmonieuses et savamment combinées de l'orchestique.

C'est bien mieux dans les autres scènes : lorsqu'on a su les analyser, il apparaît en effet que le théâtre japonais, comme le théâtre grec, a son origine dans la danse. Aussi bien, je ne puis rien dire de positif sur cette Sada Yacco sur la personnalité de laquelle les journaux ne nous ont vraiment pas éclairés avec une suffisante certitude : mais, bien que ses scènes de mort ultra-réalistes aient été la principale cause de son succès, je serais fort surpris si ses débuts dans la carrière théâtrale n'avaient eu lieu comme simple danseuse, au même titre que les jolies mousmes — Prospérité, Chrysanthème, Papillon et Saule-pleureur, déjà nommées — dont la danse, d'une si parfaite harmonie, avait tant de caractère, de grâce et d'expression. Par le fait, les deux pièces dans lesquelles elle a paru devant le public parisien comportaient d'importantes scènes de danse, et elle en fut toujours la principale interprète, — de même qu'à l'Opéra les acteurs n'ont pas simplement à jouer leur rôle, mais le chantent, s'avançant parfois vers le public pour exécuter leur grand air. Dans ces épisodes, Sada Yacco paraît avoir eu pour tendance de moderniser, en les exagérant, les attitudes et les mouvements particuliers aux danses japonaises : pour ma part je les préfère sous leur forme plus simple ; il n'en est pas moins manifeste que, pour plus savante et plus raffinée qu'elle puisse être, cette danse scénique procède directement des traditions de la danse nationale.

Les scènes d'ensemble présentent des caractères identiques. Le combat contre les brigands, dans *Kesa*, est réglé comme un ballet ; la plupart de ceux qui y figurent semblent être plutôt des acrobates que des comédiens.

Nous nous garderons pourtant de généraliser sur ces seules observations, évidemment trop insuffisantes et superficielles, étant donné surtout que nous manquons d'éléments de comparaison pour définir de façon positive les caractères du théâtre d'Extrême-Orient. L'on dit que ce théâtre a pour origine commune le théâtre chinois. Celui-là, nous le connaissons moins encore, car si, pour la première fois, nous venons d'assister à des représentations japonaises, je n'ai pas souvenir qu'il soit encore venu en France de comédiens chinois, — en dehors de quelques montreurs de tours qui ne méritent pas le nom d'artistes.

Nous avons eu seulement, en 1889, le Théâtre-Annamite, auquel je ne puis songer sans que mon tympan frémisse d'inquiétude à ce souvenir (1). Au point de vue du son, les acteurs japonais nous apportent une manière toute différente. Tandis que la diction annamite procédait par cris sauvages et glapissements suraigus auxquels se mêlaient les bruits de ferraille d'un orchestre d'instruments à percussion que dominaient les sons déchirants d'un instrument à anche strident comme une trompette, celle des Japonais est, au contraire, discrète et modérée. Même, si l'on excepte Mme Sada Yacco, dont l'organe a un timbre harmonieux, — étant « grande tragédienne », elle s'applique nécessairement à avoir aussi une voix d'or, — on peut dire que les acteurs japonais ont des voix blanches et sans timbre. Leur débit, sans être soutenu dans la manière de celui des acteurs de la Comédie-Française, est généralement assez lent, et suffisamment net pour qu'en beaucoup de cas l'auditeur puisse distinguer le contour entier de mots qu'il ne connaît pas. Les attitudes ont presque toujours quelque chose d'apprêté et de précieux. Bref, rien du caractère de quasi-barbarie dont les Annamites nous avaient donné l'impression. Et cette distinction est sans doute très conforme aux caractères respectifs de chaque race, les Japonais étant un peuple essentiellement raffiné en regard de leurs voisins du continent asiatique.

Tandis que les Japonais nous ont apporté les productions de leur théâtre moderne, ou des réductions d'anciennes pièces, les Annamites, sans contredit, nous avaient montré des œuvres qui donnaient une idée bien plus juste du théâtre classique chinois. L'on peut demander comment ils pouvaient représenter devant un public d'Exposition, toujours pressé, ces longues pièces qui durent une journée entière. La vérité est que, la journée étant divisée en un certain nombre de séries, chacune de ces séries était composée d'un acte. Nous n'y comprenions pas toujours grand'chose : pourtant les situations étaient généralement si semblables entre elles que nous ne tardâmes guère à nous familiariser. C'étaient toujours des histoires de conspiration contre un prince qu'un puissant rival parvenait à détrôner, et que l'on revoyait fugitif, accom-

---

(1) Sur le théâtre annamite et le rôle qu'y joue la musique, voy. Julien Tiersot, *Musiques pittoresques*, 1899, pp. 11 et suiv.

pagne de quatre hommes représentant son armée, et poursuivi à la course par quatre autres hommes représentant l'armée du parti adverse.

Un jour, dans une fin de soirée, je me trouvai être un des rares spectateurs d'une variante qui ne fut guère représentée devant le public, quoiqu'elle en valût bien la peine. C'était toujours la même situation, mais avec cette différence qu'ici le roi détrôné était une reine. Et s'il est vrai qu'en Chine et au Japon l'usage veut que les rôles de femmes soient joués par des hommes, il paraît que cet usage ne s'est point étendu au théâtre annamite, au moins à celui de l'Exposition de 1889. Le rôle principal de la tragédie était en effet joué par une actrice, dont je n'irai pas jusqu'à louer la beauté, la beauté annamite étant chose qui nous échappe un peu, à nous autres occidentaux : je dirai seulement qu'elle était un peu moins affreuse à voir que la généralité de ses compatriotes. Bien faite, elle portait une admirable robe de soie verte brodée de couleurs éclatantes qui, rehaussant son type, pouvait en effet lui donner une apparence quelque peu royale. Donc, la pauvre reine, persécutée par un méchant beau-frère, fuyait à travers la campagne, toujours suivie par son armée de quatre hommes qui, de temps à autre, suspendait sa course pour arrêter les quatre hommes ennemis, livrait bataille, puis se remettait à courir. Pour elle, accompagnée seulement de deux fidèles serviteurs, elle courait aussi ; mais parfois... Comment expliquer la suite sans recourir à quelques circonlocutions? Un vieux ballet du premier Empire va me donner le moyen de m'en tirer. Tout le monde a entendu parler de *l'Enlèvement des Sabines*, dont la tradition a résumé la situation principale par ces mots : « Les Romains expliquent par geste qu'ils manquent de femmes. » En quoi la tradition est très mensongère, comme toujours. Habitué à remonter aux sources et à ne me fier qu'aux documents les plus authentiques, j'ai voulu élucider ce point important : j'ai donc consulté le livret de *l'Enlèvement des Sabines, ballet-pantomime historique représenté, pour la première fois, à Fontainebleau, devant* LEURS MAJESTÉS IMPÉRIALES ET ROYALES, *le 7 novembre 1810*, etc., *par* L.-J. MILON, *second maître de Ballets de l'Académie Impériale de Musique. Musique de* M. H. BERTON, et j'y ai lu la phrase suivante qui, pour être moins concise, n'a pas moins de saveur : « Ils se sentent pénétrés d'un plus doux sentiment, et la tendresse parle à leurs cœurs ; ils expriment, par leurs gestes, les regrets qu'ils ressentent de ne pou-

voir partager leur joie avec une tendre épouse, n'ayant point de femmes parmi eux. » Eh bien donc, pour en revenir à ma reine annamite, celle-ci expliquait par gestes que le royaume dont elle était souveraine ne serait pas toujours sans maître, ni sa couronne sans héritier légitime, et qu'elle ne devait plus beaucoup attendre pour accomplir l'Acte auguste de la Maternité. Par trois fois, à quelque intervalle, elle recommençait le geste, sur la signification duquel il ne pouvait planer aucun doute. Enfin, le moment suprême étant venu, on la voyait s'asseoir par terre, au fond de la scène, le dos tourné au public; derrière elle les deux fidèles serviteurs déployaient un drapeau qui, servant d'écran, cachaient l'opération au public; quelques instants après, quelqu'un apportait sur un coussin une petite poupée chinoise, et la reine, se relevant, reparaissait, joyeuse et soulagée. Je n'ai point ouï-dire que le Théâtre-Libre, même à l'époque la plus mémorable de son existence, ait jamais songé à mettre en scène une situation pareille. Dans les théâtres d'Extrême-Orient, ces scènes vécues (oh! combien!) passent comme les choses les plus naturelles du monde.

Quant au rôle de la musique, l'on peut dire que, dans son principe, il est le même au théâtre annamite et au théâtre japonais. De part et d'autre il est exclusivement dévolu à un orchestre de quelques musiciens placés sur la scène même, et accompagnant les diverses péripéties de l'action par des mélodrames appropriés. Mais en revanche, le style présente des différences essentielles.

Dans les pièces guerrières du théâtre annamite, les instruments principaux étaient, nous l'avons dit, toute une série d'instruments à percussion effroyablement tapageurs. A côté d'eux se tenaient deux instrumentistes qui jouaient tour à tour sur deux instruments à archet et sur une sorte de trompette à anche. Lorsque les sons criards de ces derniers instruments parvenaient à dominer le tumulte, l'on pouvait distinguer parfois des tournures mélodiques très caractéristiques, des thèmes, particuliers à certaines situations, conçus dans un esprit absolument identique au *leit-motif* wagnérien : j'ai pu noter ainsi un *motif de la guerre*, un *motif du triomphe*, et plusieurs autres de sentiments divers.

La modération qui préside aux diverses manifestations du théâtre japonais ne permettait pas d'accompagner par une musique aussi bruyante les danses jouées sur cette scène.

Pourtant on y entend des instruments pendant presque toute la durée de la représentation : mais avec quelle discrétion ! Le fond de l'orchestre est constitué par le seul *Shamissen*, joué dans la coulisse par un unique musicien. Parfois un petit tambour vient mêler ses rythmes clairs aux sonorités argentines de l'instrument à cordes ; ailleurs, c'est un simple timbre. Dans les scènes pathétiques, le gong retentit à intervalles espacés. Une seule fois j'ai entendu les sons d'une flûte s'unir à ceux du *Shamissen*. Quant au *Koto*, l'instrument national, nous ne l'avons vu qu'une seule fois, et sur le théâtre même, dans une scène représentant une réception mondaine où les personnages font eux-mêmes de la musique : il était joué par Mme Sada Yacco en personne. Enfin, de même que, dans les danses, la voix s'unissait souvent au dessin de l'instrument à cordes qu'elle suivait plus ou moins exactement, de même au théâtre j'ai pu noter au passage plus d'une combinaison analogue, sans avoir toujours bien pu comprendre quel était exactement le rôle du chant intervenant ainsi dans l'action.

M. Guimet, dans l'intéressante étude à laquelle nous avons fait déjà un premier emprunt, détermine ainsi qu'il suit le rôle du chant dans le théâtre chinois et japonais :

« Dans toutes les pièces du théâtre chinois, il y a un personnage qui chante, répondant ainsi à ceux qui parlent. Ce même personnage, nous le retrouvons au Japon, mais en dehors de la scène, et, dans les deux cas, il sera facile d'y trouver les traces du chœur antique qui tantôt était à l'orchestre et tantôt figurait sur la scène. »

Et plus loin :

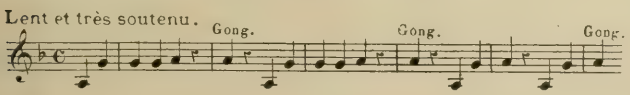
« Mais voilà bien une autre réminiscence de l'antiquité. Dans une loge grillée de l'avant-scène, un homme joue de la guitare (*sammissen*), et parle d'un ton larmoyant et cadencé. Il raconte au public la situation, et de temps en temps décrit les sentiments des acteurs, pendant que ceux-ci expriment par leurs gestes et leurs physionomies les mouvements de leur âme.

« Or, cet homme qui sert ainsi d'intermédiaire poétique entre l'acteur et le spectateur, qui s'adresse parfois aux héros de la pièce pour leur donner du courage ou de la prudence, qui conseille les uns, invective les autres, qui annonce, explique et conclut, qui pleure, s'indigne,

s'emeut, palpite avec le drame... cet homme est le chœur antique dans toute sa pureté. »

Je ne voudrais pas me permettre de contredire un homme aussi informé que M. Guimet sur un sujet sur lequel il a pu multiplier les observations beaucoup plus que je n'ai fait moi-même. Je crois pourtant pouvoir lui objecter que, dans les représentations japonaises de l'Exposition, le rôle du chant n'a pas été absolument tel qu'il le définit. Sans doute la musique commente les péripéties de l'action dont elle suit les mouvements divers. Mais c'est la seule musique instrumentale qui joue ce rôle : quant à la voix, qu'on entend d'ailleurs très peu souvent, je ne crois pas que son union avec le drame soit si intime. Dans un cas, que nous rapporterons bientôt, le chant fait partie de l'action et de la mise en scène; dans les autres, il ne m'a pas paru qu'il ait d'autre fonction que d'accompagner la danse.

La vérité est, en effet, que la musique de scène des drames japonais représentés à l'Exposition n'est autre que cette même « musique de Koto », que nous avons étudiée à propos des danses, et qui nous apparaît ainsi, doublement, comme la musique japonaise par excellence. Il résulte de cette constatation qu'ici la musique scénique ne représente pas un art particulier. Pas de motifs caractéristiques, pas de thèmes spéciaux à une situation, mais toujours une trame uniforme, sur laquelle sont brodées de multiples variations. Un changement de rythme, un mouvement pressé ou ralenti modifient notablement l'expression d'un dessin mélodique : cette observation n'a pas échappé aux musiciens japonais, qui, tout en utilisant leur matière musicale primitive, en ont tiré souvent des conséquences toutes nouvelles. C'est ainsi que j'ai reconnu, à la fin d'une scène d'émotion terminée par une sortie lente, le début de l'air de danse « Le Lion d'Itigo », première des mélodies notées au cours de ce travail. Mais le mouvement modéré était plus que dédoublé, et le dessin, dont le rythme très net était accusé par des coups de gong, prenait une allure de marche funèbre :



Pour préciser le rôle de la musique au théâtre japonais, je ne puis mieux faire que d'analyser une des œuvres représentées, en indiquant l'intervention des instruments ou de la voix scène par scène et y joignant quelques notations. Je regrette que ces dernières ne soient pas plus nombreuses ni plus complètes : les conditions des représentations, très défectueuses pour une observation de ce genre, ne m'ont pas permis de faire mieux.

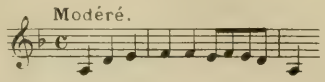
La Ghesha et le Chevalier s'ouvre par une danse vive exécutée par un danseur. L'action se déroule d'abord dans le quartier des Gheshas, — c'est-à-dire des danseuses, et vraisemblablement des courtisanes. Il est évident que cette première danse devrait être exécutée par le personnage principal, la Ghesha Katsouraghi en personne; mais il fallait préparer une entrée à l'actrice; c'est donc simplement un danseur qu'on a chargé de cette introduction. Sa danse est vive et sautillante, toute différente des danses expressives que nous avons connues jusqu'ici; elle est de caractère moins savant et plus populaire. La musique aussi, vive et bien rythmée, a un aspect tout autre que celui des airs notés jusqu'à présent; elle est ainsi beaucoup plus facilement saisissable, malgré son mouvement animé, avec ses contours nets, ses formules répétées plusieurs fois de suite et sa tonalité franche. En voici les principaux dessins :

Voy. Planches, n° 7.

A cette première danse en succède une autre, d'un mouvement un peu moins rapide, mais toujours à deux temps. Elle est interrompue par l'entrée du principal personnage, la belle Katsouraghi; celle-ci, au milieu de la danse, ayant distingué le chevalier Nagoya, en devient subitement amoureuse. L'épisode est traité en une scène d'ensemble durant laquelle le *Shamissen* va toujours son train, couvert en grande partie par les voix des acteurs, non pourtant sans qu'il soit possible de reconnaître au passage des formules de la « Musique de Koto » qui nous est connue. Et là, pour la première fois, pendant que tout le monde parle, la voix s'unit à l'instrument (tous deux dans la coulisse), non, je pense, pour rien expliquer qui ait rapport à l'action, mais simplement pour contribuer à l'impression de mouvement extérieur que représente la

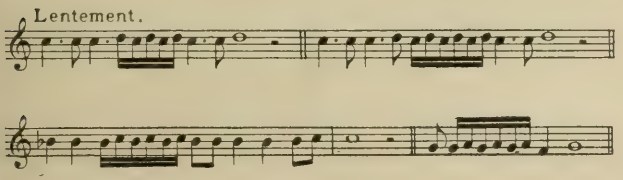
scène. Cette voix, gutturale et trémulante, accompagne l'actrice jusqu'après sa sortie.

Un personnage reste seul : c'est le chevalier Banza, jaloux de la préférence accordée par la Ghesha à un rival. Pendant son monologue, l'instrument, toujours le même, joue un thème de mouvement soutenu, dont j'ai pu noter les premières notes :



Les deux chevaliers se rencontrent et se provoquent en duel. La scène, très mouvementée, est réglée avec la plus grande habileté. Pendant tout le temps, le *Shamissen* fait rage, jouant toujours les formules connues, mais dans un mouvement rapide, où paraissent de fréquentes doubles croches, conformément à un type rythmique dont plusieurs de nos notations ont donné des exemples.

Le premier acte s'achève là. Au second, nous sommes dans un temple. Le chevalier dont est éprise Katsouraghi ne répond pas à sa flamme, car il est fiancé ; craignant pour celle qu'il aime les persécutions de la vindicative Ghesha, il s'est réfugié dans le temple avec elle. Katsouraghi arrive à sa poursuite. Les prêtres l'arrêtent : la présence d'une femme est une profanation pour le lieu saint. Toute cette première partie de la situation est exprimée musicalement, d'abord par quelques coups frappés sur le gong sacré, puis, à l'entrée de Katsouraghi, par un court thème de *Shamissen* dans un mouvement animé, enfin par un chant lent exécuté dans la coulisse, sans accompagnement, par une voix nasillarde qui, je pense, représente celle d'un prêtre ; et voici la singulière formule psalmodique qu'il fait entendre :

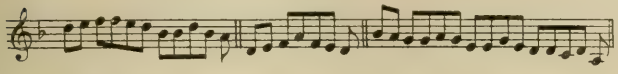


Katsouraghi, repoussée par les prêtres, ne se tient pas pour battue. Elle déclare qu'elle est venue pour danser la danse sacrée en l'honneur du dieu. La commence une véritable scène de ballet, dans laquelle l'actrice, puis les quatre prêtres, exécutent à tour de rôle des pas qui ne semblent pas avoir toujours un caractère fort religieux. Le *Shamissen* constitue toujours la base instrumentale, exécutant franchement maintenant les airs de danse traditionnels. Si ce ne sont pas exactement ceux que nous avons notés, ils sont de même nature : de même dans une symphonie ou un opéra de Mozart, on peut reconnaître aux thèmes successifs un air de famille, bien qu'en réalité ils soient différents les uns des autres. Divers instruments accompagnent parfois l'instrument à cordes : c'est tantôt le petit tambour, tantôt un jeu de timbres, ou la voix elle-même. Dans un morceau, une flûte vient concerter avec le *Shamissen*. Mais j'avoue n'avoir pas su distinguer quel rapport, tonal, rythmique ou autre, pouvait exister entre les deux instruments. Relisant ce que j'avais écrit il y a onze ans au sujet de la musique du théâtre annamite, j'y relève la phrase suivante :

« J'ai écouté avec le plus grand soin la seconde partie lorsque deux instruments jouent ensemble : il m'a été impossible de saisir la moindre relation entre ces deux parties. Je n'ai perçu entre elles que des discordances dont la seule excuse pouvait être que la partie mélodique domine toujours de beaucoup la seconde, mais je n'ai pu tirer de là aucune conclusion sur les habitudes harmoniques des peuples de l'Extrême-Orient, si ce n'est qu'ils paraissent être d'une nature musicale excessivement peu harmonieuse. »

Je dois avouer que j'ai retrouvé une impression tout à fait pareille en entendant le duo de la flûte et du *Shamissen* dans la danse de *la Ghesha et le Chevalier*. La flûte procédait d'abord par une succession de trilles brefs ou de grupetti, auxquels elle faisait succéder par la suite un dessin un peu plus étendu, mais vague, et dont je n'ai pas pu saisir la forme. Pour le *Shamissen*, il jouait un air vif, dans le caractère de la « Danse du papillon » ci-dessus notée. Chacun dans son ton, et chacun de ces tons était si indécis, le morceau d'ailleurs si court, que je ne saurais dire quels étaient ces deux tons si étrangement accouplés. Au reste, avec les sonorités estompées et très différentes des deux instruments, cette cacophonie n'était pas autrement désagréable à entendre.

Je trouve dans mes notes prises au vol dans cette partie de la représentation des formules telles que celles-ci :



L'on peut se reporter aux notations du chapitre précédent, on trouvera des thèmes exactement semblables.

Le ballet est suivi des scènes tragiques, très animées, qui se terminent par la mort grimaçante de l'actrice. La musique les souligne d'abord, dans le même esprit qu'au premier acte. Parmi les dessins accompagnant les mouvements d'ensemble, j'en relève un qui n'est autre que celui de la danse initiale : ainsi donc, les musiciens japonais ont si peu le sentiment de l'expression qu'ils emploient indifféremment, et dans la même pièce, le même motif pour accompagner une danse et pour suivre les péripéties d'une scène dramatique. Il est vrai qu'à défaut de ce sentiment ils ont au plus haut point celui du mouvement. Aussi le *Shamissen* et le petit tambour s'en donnent à cœur joie pendant la scène de carnage dont la Ghesha est l'héroïne, — jusqu'au moment où, dans un coup de théâtre, le Chevalier paraît en sa présence. Alors, la musique s'arrête soudain. Par je ne sais quel revirement, la furie s'apaise subitement, tombe dans les bras de celui qu'elle aime, et meurt. Cette scène émouvante n'est accompagnée d'aucune musique : seulement quelques coups de gong, largement espacés, font pressentir la catastrophe. — De même, à la fin de *Kesa* (où la partie musicale est beaucoup moins importante), toutes les scènes mélodramatiques finales se jouent, ou plutôt se miment (car les acteurs n'y prononcent pas une seule parole) sans que le silence complet soit troublé par le plus petit son des instruments. Seules les notes lugubres du gong semblent être une musique digne de rehausser l'effet de ces scènes terrifiantes.

Tout cela est, en somme, très naïf, et la conception du rôle de la musique dans le drame japonais nous apparaît extrêmement rudimentaire. Sans autre but que celui de coopérer au mouvement scénique, elle n'a, par elle-même, pas d'expression définie. Ses effets sont tout matériels. Elle n'est qu'un *accompagnement*, dans toute la force du terme, — un accessoire.

Il est d'ailleurs manifeste qu'à tous les points de vue la musique, au Japon, est loin d'avoir atteint à la hauteur à laquelle sont parvenus les autres arts, peinture, sculpture, architecture, et plus encore certaines autres manifestations de l'esprit et du goût, d'un ordre moins élevé sans doute, mais dans lesquelles le peuple de ce pays a fait preuve d'une incomparable supériorité : étoffes, bibelots, art des jardins, etc.

Ne cherchons pas à tirer de là, pour l'instant, des conclusions générales : nous aurons à revenir sur ce sujet lorsque de nouvelles observations sur la musique des autres peuples d'Extrême-Orient nous permettront d'avoir une vue d'ensemble plus étendue.

En tout cas, et la matière fût-elle jugée mince, il n'en est pas moins vrai que ces observations méritaient d'être faites, ne serait-ce, comme nous l'avons écrit au début de ce travail, que pour qu'il ne fût pas dit que rien de ce qui émane du génie de l'homme nous est resté étranger.

IV

MUSIQUE CHINOISE ET INDO-CHINOISE

Un missionnaire français qui passa de longues années à Pékin dans le milieu du XVIIIe siècle, le Père Amiot, a consacré à la musique des Chinois un livre important, qui certainement est ce qu'on a écrit de mieux sur la matière (1). Ayant la compétence très suffisante d'un amateur éclairé et passionné pour la musique, observateur patient et consciencieux, il a pénétré bien plus au fond du sujet qu'aucun de ceux, très rares, et en tout cas très superficiels, qui sont venus après lui. Aussi bien, la date déjà ancienne à laquelle remonte son ouvrage, loin de le rendre moins digne de notre estime, ne fait qu'en rehausser l'intérêt. A l'époque où l'auteur vivait en Chine, aucune influence étrangère n'avait encore pénétré dans ce grand Empire. Depuis lors, si rebelles qu'y soient les Chinois, ils ont reçu des peuples européens quelques visites qui, sans leur avoir été sans doute fort agréables, les ont contraints à voir d'autres visages, entendre d'autres langues et d'autres sons, et rien ne dit que la pureté de leurs principes n'en ait été déjà quelque peu contaminée. Au contraire, le XVIIIe siècle dut être une époque très favorable pour l'étude de ces traditions que, depuis les temps antiques, les artistes chinois avaient maintenues dans une immobilité complète. Loin donc de mériter le reproche de n'être pas à la hauteur des investigations modernes, on peut dire que le P. Amiot est venu au meilleur moment : le seul grief que nous pourrions lui adresser serait de n'avoir pas été encore assez complet, en nous privant presque entièrement de notations musicales. Mais les livres et écrits théoriques des musiciens chinois sont étudiés et commentés avec soin dans son livre, et ce résumé d'une littérature musicale très importante nous est précieux pour la connaissance de l'art chinois.

---

(1) *Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes*, par M. Amiot, *Missionnaire à Pékin*. Tome VI des Mémoires concernant les Chinois. Paris, 1779.

Dès le début de son *Discours preliminaire*, l'auteur rapporte une anecdote ou se peint au naturel l'état d'esprit habituel des gens qui, mis en présence de formes d'art inaccoutumées, y restent complètement insensibles. Il raconte qu'à son arrivée en Chine, ayant été admis à la Cour et dans la société des Lettrés, il pensa faire leur conquête en les charmant par les sons de la musique française :

« Je savois passablement la musique, dit-il : je jouois de la flûte traversière et du clavecin ; j'employai tous ces petits talens pour me faire accueillir.

» Dans les diverses occasions que j'eus d'en faire usage pendant les premières années de mon séjour à Péking, je n'oubliai rien pour tâcher de convaincre ceux qui m'écoutoient que notre musique l'emportoit de beaucoup sur celle du pays. Au surplus, c'étoient des personnes instruites, en état de comparer et de juger : des personnes du premier rang qui, honorant les Missionnaires François de leur bienveillance, venoient souvent dans leur maison pour s'entretenir avec eux de quelques objets concernant les sciences ou les arts cultivés en Chine.

» *Les Sauvages, les Cyclopes* (1), les plus belles sonates, les airs de flûte les plus mélodieux et les plus brillans du recueil de Blavet, rien de tout cela ne faisoit impression sur les Chinois. Je ne voyois sur leur physionomie qu'un air froid et distrait qui m'annonçoit que je ne les avais rien moins qu'émus. Je leur demandai un jour comment ils trouvaient notre musique, et les priai de me dire naturellement ce qu'ils en pensoient. Ils me répondirent le plus poliment qu'il leur fut possible que *Nos airs n'étant point faits pour leurs oreilles, ni leurs oreilles pour nos airs, il n'étoit pas surprenant qu'ils n'en sentissent pas les beautés comme ils sentoient celle des leurs. Les airs de notre musique*, ajouta un Docteur, de ceux qu'on appelle *Han-lin*, et qui étoit pour lors de service auprès de Sa Majesté, *les airs de notre musique passent de l'oreille jusqu'au cœur, et du cœur jusqu'à l'âme. Nous les sentons, nous les comprenons : ceux que vous venez de jouer ne font pas sur nous cet effet. Les airs de notre ancienne musique étoient bien autre chose encore, il suffisoit de les entendre pour être ravi. Tous nos livres en font un éloge des plus pompeux ; mais ils nous apprennent en même tems que nous avons beaucoup*

(1) Célèbres pièces de clavecin de Rameau

perdu de l'excellente méthode qu'employoient nos Anciens pour opérer de si merveilleux effets, etc. »

D'esprit moins obtus que ses interlocuteurs, l'abbé se dit qu'il lui fallait connaître cette musique chinoise qui avait tant de charmes pour les amateurs du Céleste Empire, et il s'efforça d'en pénétrer les arcanes. C'est à cette heureuse et intelligente curiosité que nous devons son livre. Que, comme tous les auteurs épris de leur sujet, il en soit venu à déclarer que la musique chinoise est la plus antique, la plus précieuse, la plus savante et la plus belle, cela ne peut nous étonner. C'est ainsi que nous fûmes toujours, nous autres Français : tandis que les autres peuples se tiennent renfermés dans leurs petites habitudes locales et séculaires, nous, dès qu'une chose arrive de loin, nous l'admirons de confiance et lui sacrifions volontiers ce qui se produit de meilleur autour de nous. Ne prenons donc des appréciations du P. Amiot que ce qu'il en faut prendre, et contentons-nous de résumer d'après lui les notions essentielles que les Chinois ont de l'art musical.

C'est d'abord, au début du livre, une longue étude du son, le son en général, le son « en soi ». Et cela est très bien. Nous, dans nos traités de musique, sitôt que nous avons défini le son, — effet produit par les vibrations des corps sonores, — nous passons à d'autres sujets : intonation, durée, etc. Et pourtant le son est la base de toute musique et sa raison d'être essentielle : n'est-il donc pas naturel que le premier soin du théoricien musical soit d'en étudier en détail le principe et l'effet, et d'en considérer les manifestations les plus diverses ? Ainsi font les Chinois, et ici je suis bien près de partager l'admiration du P. Amiot pour l'excellence de leur méthode. Avec une rare acuité de perception, d'ailleurs en mêlant à des observations pénétrantes des naïvetés parfois comiques ainsi que des considérations d'un symbolisme déconcertant, leurs théoriciens distinguent les diverses qualités du son, qu'ils classent suivant les phénomènes principaux de sa production, traitant tour à tour du son de la peau, du son de la pierre, du son du métal, du son de la terre cuite, du son de la soie, du son du bois, du son du bambou, du son de la calebasse. C'est, en somme, la connaissance des sonorités (conséquemment des instruments destinés à les produire) proposée antérieurement à l'étude des autres éléments de l'art. Cela est-il donc si maladroit ? Le timbre n'est-il pas, de toutes les qualités du son, la

plus apparente ? Celui qui entend pour la première fois une symphonie n'est-il pas plus frappé par les effets multiples des instruments que par la hauteur ou la durée des sons ? Cette espèce de prééminence est très légitime, et les soixante pages que le P. Amiot consacre à cette partie du sujet sont, ce me semble, les plus intéressantes et les plus originales de son livre.

Dans la seconde partie, il considère la théorie des *Lu* : étude aride et abstraite, d'où se dégage la vérité scientifique de la génération de la gamme par quintes successives, produisant la division de l'octave en douze demi-tons. Car, on a beau faire et beau dire, les principes naturels sont les mêmes toujours : qu'il s'agisse ou des antiques théoriciens chinois, ou de Pythagore, ou de nos modernes savants, la base reste immuable.

Et de même, la pratique nous offre partout les mêmes particularités. A la gamme théorique complexe elle substitue une gamme simplifiée. Celle qui forme la base de toute la musique d'Extrême-Orient, et que les Chinois ont pratiquée depuis la plus haute antiquité, est la gamme de cinq notes, sans demi-tons : *fa sol la do re-fa*. Ce n'est pas que le *si* et le *mi* soient inconnus ni proscrits : ces deux notes sont au contraire désignées sous un nom particulier, *pien*, et la réunion des cinq *tons* et des deux *pien* forme ce que les Chinois appellent les *Sept principes*, — en leur langue : *Tsi che*. La réunion de ces sept notes n'est autre que l'échelle naturelle, et la gamme de cinq tons qu'une simplification de notre majeur.

« *Si les Chinois connaissent, ou ont connu antérieurement, ce que nous appelons* contrepoint ? » Cette question forme le titre d'un chapitre. L'auteur y répond par les considérations les plus vaporeuses : la conclusion en donnera une suffisante idée. Faisant parler les Chinois eux-mêmes, il écrit : « Lorsque nous voulons exprimer ce que nous sentons, nous employons, dans nos paroles, des tons hauts ou bas, graves ou aigus, forts ou faibles, lents ou précipités, courts ou de quelque durée. Si ces tons sont réglés par les *lu*, si les instruments soutiennent la voix et ne font entendre ces tons ni plus fort, ni plus tôt, ni plus tard qu'elle..., si les danseurs, par leurs attitudes et toutes leurs évolutions, disent aux yeux ce que les instruments et les voix disent à l'oreille, si celui qui fait les cérémonies en l'honneur du Ciel, ou pour honorer les

Ancêtres, montre, par la gravité de sa contenance et par tout son maintien, qu'il est véritablement pénétré des sentiments qu'expriment et le chant et les danses : voilà l'accord le plus parfait ; *voilà la véritable harmonie. Nous n'en connaissons point et n'en avons jamais connu d'autre.* » Cela est un peu long, mais parfaitement net, pour répondre que les Chinois ne connaissent aucunement « ce que nous appelons contrepoint. » Quant à l'harmonie, purement esthétique, des sons et de la danse, c'est aussi la seule harmonie qu'aient connue les Grecs, et l'on sait avec quelle supériorité ils l'ont pratiquée ; il est intéressant d'en retrouver une définition aussi conforme dans un livre consacré à la musique des Chinois.

Dans un chapitre postérieur, l'auteur ajoute pourtant cette indication plus précise, que, dans l'accompagnement de la voix par le *kin* (instrument à cordes), on pince toujours deux cordes en même temps, tantôt par intervalle de quarte, tantôt par celui de quinte. Les notations de musique japonaise nous ont déjà donné de nombreux exemples de ces sons simultanés, dont la pratique ne saurait être considérée comme représentant rien qui puisse être comparé à notre harmonie occidentale.

Pour appuyer ses dires d'un exemple, le P. Amiot a donné la notation d'un chant religieux célèbre, *l'Hymne en l'honneur des Ancêtres*. Ce morceau, accompagné de danses sacrées, se chante avec une grande solennité, dans un temple approprié, en présence de l'Empereur. « En entrant dans la salle, on voit, à droite et à gauche, les joueurs du *cheng* (instrument à vent composé principalement de tuyaux accolés circulairement), du *king* (instrument composé de pierres sonores), et autres joueurs d'instruments, rangés par ordre. Vers le milieu de la salle sont les danseurs, habillés en uniforme et tenant à la main les instruments qui doivent leur servir dans leurs évolutions. Plus près du fond sont placés les joueurs du *kin* et du *ché* (instruments à cordes de la nature du *koto* japonais, le premier à sept cordes, le second à vingt-cinq), ceux qui touchent sur le tambour *po-fou*, et les chanteurs. » Dans le fond de la salle sont les représentations des Ancêtres, devant lesquelles s'élève un autel : la cérémonie est célébrée par l'Empereur en personne, au son de l'Hymne chanté et dansé.

En passant, notons que le Temple des Ancêtres de la dynastie fut.

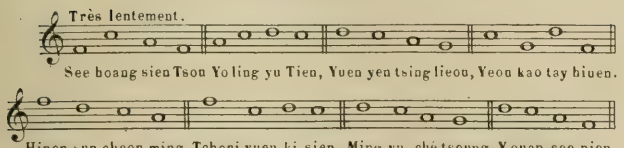
lors des événements du mois d'août 1900, une des premières positions que les troupes françaises aient occupées, à Pékin, dans l'enceinte de la ville impériale. Elles y pénétrèrent, sous le commandement de leur général qu'accompagnait le ministre de France, l'honorable M. Pichon, après avoir passé un premier pont de marbre jeté sur un lac que couvraient des nénuphars en fleurs, puis deux autres ponts de marbre, après lesquels commençait la cité sacrée. Aussitôt le drapeau français fut dressé sur le temple, qui, choisi pour quartier général, a retenti depuis lors de musiques un peu différentes, et plus modernes, que l'hymne coutumier dont une tradition vénérable fait remonter l'origine jusqu'à Confucius !

Cet hymne a trois strophes, chacune de huit vers de quatre syllabes. La première est entonnée au moment où l'Empereur arrive devant l'autel : la seconde est chantée pendant l'offrande ; la troisième pendant la sortie du souverain. Trois coups frappés sur un tambour, suivis d'un coup de cloche, donnent le signal de l'attaque. Les voix chantent très lentement : pendant la durée de chaque note tenue, les instruments exécutent une espèce de battement formé d'un coup de cloche suivi de trois coups de tambour, d'une note pincée par les instruments à cordes (à l'unisson ou l'octave aiguë du chant), puis encore trois coups de tambour, enfin une dernière note des instruments à cordes. — Il me semble, d'après cette description, que la sonorité de cet hymne ne doit pas être sans analogie avec celle du *gamelang* javanais. — A la fin de chaque vers, un coup frappé sur un tambour donne le signal du *tacet* général ; après un silence, les tambours recommencent, puis la cloche, enfin les voix et instruments unis, et ainsi de suite jusqu'à la fin.

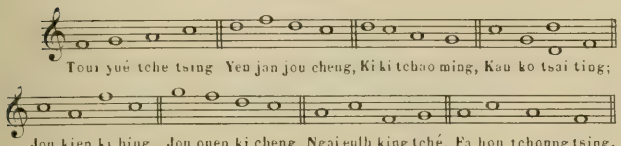
Voici la notation de cet *Hymne en l'honneur des Ancêtres*, telle que la donne le Mémoire du P. Amiot. La mélodie est entièrement écrite dans l'échelle de cinq notes : *fa sol la do ré*. Les *ré* à l'octave que l'on trouve par deux fois sont destinés, le plus aigu aux instruments, le plus grave à la voix.

HYMNE EN L'HONNEUR DES ANCÊTRES

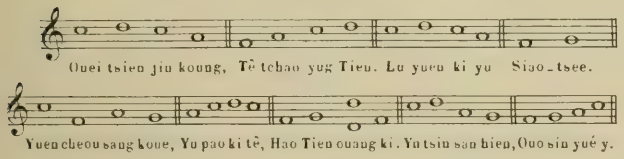
Première partie.



Seconde partie.



Troisième partie.



Nous avons cru nécessaire de donner, dans ces études d'ethnographie musicale, cette analyse et cet extrait du livre du savant missionnaire. La musique chinoise a une importance tellement primordiale parmi l'ensemble des musiques d'Extrême-Orient que, bien qu'aucun Chinois ne soit venu en faire entendre chez nous, il fallait bien pourtant essayer d'en donner une idée, si fugitive fût-elle.

Mais un des spectacles exotiques de l'Exposition coloniale nous a offert un très intéressant spécimen d'une musique de danse qui découle en droite ligne des principes de la musique chinoise. C'était dans un certain Théâtre indo-chinois, où le spectacle était vraiment bien hétérogène, mais où figurait une troupe de musiciens venus de notre colonie de Cochinchine, avec non seulement leur costume, — sans parler

du type, qui ne trompe pas, — mais encore tous leurs instruments et leur répertoire musical. Ils formaient un petit orchestre d'une quinzaine de musiciens, accompagnant des danses dont, maintenant que l'Exposition est finie, il vaut mieux ne pas évoquer l'inutile souvenir : eux, du moins, donnaient dans le concert infiniment varié des musiques exotiques une note très particulière.

Dans une visite que, fidèle à mes habitudes d'enquête directe et personnelle, je fis un matin au domicile particulier des musiciens du Théâtre Indo-Chinois, j'eus l'occasion d'admirer combien l'homme est ingénieux à se créer des difficultés vaines et à compliquer les choses les plus simples. Déjà, au Théâtre Annamite de 89, j'avais remarqué l'existence d'un certain violon à deux cordes très rapprochées, où l'archet, au lieu d'être manœuvré librement, était emprisonné entre les deux cordes, de sorte que, pour faire vibrer soit l'une, soit l'autre, l'instrumentiste était obligé de faire des efforts d'adresse, pour ne produire d'ailleurs que le résultat le moins agréable à l'oreille. J'ai retrouvé ce même violon au Théâtre Indo-Chinois. Mais j'y ai vu quelque chose de bien plus remarquable encore. C'est un instrument composé d'une lame vibrante dont le son change de hauteur suivant qu'on y appuie plus ou moins fort. Là, pas de division exacte du corps sonore : c'est au jugé que l'exécutant produit la note requise; aussi l'on devine quelle précision il obtient, quelle glissade de notes on entend quand le métal se distend, au lieu d'un son franc et défini! Cela d'ailleurs est peut-être une beauté pour la musique d'Extrême-Orient : et qui sait si ce n'est pas dans des systèmes instrumentaux de ce genre qu'il faut chercher le véritable sens du fameux quart de ton, renouvelé des Grecs, qui a fait couler tant d'encre depuis le divin Olympos jusques à nos jours!

Les autres instruments de ce théâtre étaient, outre les violons à deux cordes déjà décrits (dénommés *Co* dans la langue du pays), des flûtes (*Teou*), puis des instruments à cordes pincées. L'un, de la nature du *Koto* japonais (cordes tendues sur une table d'harmonie et accordées suivant la gamme de cinq tons), est appelé ici *Tranh* (il est à remarquer que cet instrument, répandu dans tout l'Extrême-Orient, n'est jamais, dans les divers pays, désigné par le même nom : déjà en Chine nous en avons trouvé deux variétés, différentes seulement par leurs dimensions, sous les noms respectifs de *Kin* et de *Ché*). Deux autres rentrent

dans la catégorie des luths, l'un grand *(Kim)*, l'autre petit *(Tan)*; puis c'est une sorte de harpe à une seule corde *(Houyen)*; enfin quelques instruments à percussion, petits tambours, sortes de crotales, clochettes et petites cymbales, groupe moins tapageur et de sonorité plus délicate que les terribles tambours du Théâtre Annamite.

Ces instruments réunis accompagnent les danses en une espèce d'unisson, non d'ailleurs sans laisser à certaines parties quelque indépendance. Le chef des musiciens, M. Viang, venu, comme toute la troupe, de Saïgon, et parlant fort bien le français, m'a fait à ce sujet une observation qui dénote une parfaite intelligence des combinaisons musicales. « Tous mes musiciens, me dit-il, ne jouent pas identiquement la même chose : pourvu que, dans chaque dessin, tout le monde commence de même et retombe sur la même note à la cadence, tout est pour le mieux; dans l'intervalle chacun est libre de varier le thème à sa guise. » Il y a donc, dans ces sortes d'exécutions collectives, une certaine part d'improvisation individuelle, quelque chose d'analogue au procédé des « Chanteurs au livre » italiens d'avant la Renaissance. Ajoutons que les instruments ne donnent pas toujours tous à la fois, qu'ils entrent à tour de rôle. Les instruments à percussion, notamment, n'interviennent qu'après le développement commencé, et déjà assez avancé; ils procèdent volontiers par rythme dactylique, la première note (longue), piquée surtout par les sons cristallins des petites cymbales, étant plus accentuée que les deux brèves. Les instruments graves à cordes pincées se détachent volontiers du chant pour faire des dessous formés d'une tonique et d'une dominante alternant, dans le même rythme que la partie supérieure; quant à celle-ci, elle est exécutée principalement par les instruments aigus, notamment par les *Co* (violons à deux cordes), dont la sonorité un peu aigre, mais pénétrante, donne au chant une vibration toute particulière. A la fin des danses, les voix des femmes s'unissent parfois aux instruments pour doubler le chant. Au reste, le même morceau est susceptible d'interprétations diverses : quelques instruments supprimés ou ajoutés, le mouvement plus ou moins rapide, et voilà la physionomie musicale complètement changée. L'ensemble est de ton clair et de sonorité délicate et fine.

J'ai pu noter sous la dictée de M. Viang la ligne mélodique entière du morceau qui forma la base essentielle du répertoire musical au Théâtre

Indo-Chinois. Beaucoup plus net d'intonation, il fut infiniment plus facile à transcrire que les airs des danses japonaises; et s'il diffère par la forme extérieure, il est également caractéristique du style de la musique d'Extrême-Orient.

Voy. Planches, n° 8.

Ce morceau est écrit très purement dans l'échelle de la gamme de cinq notes sans demi-tons : *Do re mi sol la-do*. Pas un *si* ni un *fa* n'y paraît une seule fois. L'hymne chinois des Ancêtres, dans son style mélodique si différent, était déjà construit d'après le même principe (gamme ci-dessus transposée à la quinte grave, *fa*, etc.). L'un et l'autre donnent l'impression du mode majeur (*ut* ou *fa*) malgré leurs cadences finales sur des degrés autres que la tonique.

Il est cependant des cas où, sans cesser d'être basées sur cette échelle de cinq notes, des mélodies d'Extrême-Orient donnent l'impression de modes différents du majeur. C'est qu'alors la tonique est placée sur un degré autre que la première note de l'échelle. Déjà la précédente mélodie, bien qu'établie d'une façon générale dans le ton d'*ut* (avec l'emploi constant de l'arpège de l'accord parfait *do mi sol*), semblait par endroits donner une impression plus ou moins vague de *ré* mineur, et, en définitive, sa cadence finale était formée par les deux notes fondamentales de ce ton : *la re*. Voici maintenant la mélodie d'une chanson populaire chinoise que je trouve notée dans un livre anglais imprimé en 1884 (1). Celle-ci est basée sur la gamme de cinq notes : *Sol la si re mi-sol*; mais les notes tonales sont manifestement *la mi* (tonique et dominante); et, chose curieuse, bien que les deux principales notes modales, *do* et *fa* (la tierce et la sixte) ne soient pas articulées une seule fois, l'on n'en a pas moins impérieusement l'impression de *la mineur*.

Voy. Planches, n° 9.

De six mélodies chinoises notées dans le livre qui vient d'être cité

---

1 *Chinese Music*, by J. A. Van Aalst, published by order of the Inspector General of Customs, Shanghai, 1884.

(l'une est une marche funèbre instrumentale), quatre présentent les mêmes particularités, la tonique étant prise sur le second degré de l'échelle naturelle incomplète. Une cinquième est également mineure, la tonique étant prise sur le sixième degré (échelle naturelle : *fa sol la do ré-fa*, tonique *ré*, relatif mineur de la fondamentale). Une seule est franchement majeure.

Ces considérations théoriques, pour arides qu'elles puissent être, n'en sont pas moins fort à leur place dans cette étude, et leur importance est notable. C'est, en effet, en multipliant les observations de cette sorte que l'on pourra parvenir à dégager définitivement, et d'une manière solide et stable, les principes généraux de la modalité. Nous ne connaissons guère encore que les modes européens : ceux des anciens grecs, ceux du moyen âge, ceux qui constituent la tonalité moderne. Il est bon que nous nous familiarisions de même avec les pratiques usitées à l'autre bout du monde.

Résumons donc aussi brièvement qu'il sera possible les principales données que cette étude nous a fait connaître.

Les peuples d'Extrême-Orient (et par là nous entendons ceux dont nous avons étudié la musique en 1889, Javanais et Annamites, comme ceux qui ont fait l'objet du présent travail, Japonais, Chinois et peuples de nos colonies d'Indo-Chine) ont un système musical qui leur est propre, et dont la base fondamentale est une gamme de cinq notes, simplification de la gamme de sept notes en usage en Occident (1).

Théoriquement, ils reconnaissent l'existence des deux notes complémentaires, ainsi que de tous les demi-tons intermédiaires, portant ainsi à douze degrés la division de l'octave, — exactement comme nous-mêmes ; mais tandis que nous employons sans scrupules tous ces degrés, eux, dans la pratique de l'art, s'en tiennent à ceux de la gamme simple, n'usant des autres notes que dans des circonstances très exceptionnelles, que nous définirons tout à l'heure.

Cette gamme de cinq notes présente tous les caractères du majeur : preuve nouvelle que le majeur est le mode fondamental de toute musique, — LE MODE.

Cependant elle se prête à recevoir des mélodies conçues dans d'autres

(1) Certaines mélodies populaires écossaises et irlandaises sont construites dans une gamme analogue.

modalités, la tonique pouvant être prise sur un degré de l'échelle autre que la fondamentale. Vu le caractère rigoureusement diatonique de cette musique, ces autres modes ne peuvent être mieux désignés que par les noms des modes grecs. C'est ainsi que la dernière mélodie notée, avec sa tonique *la* que précède à la première cadence un *sol* naturel, nous donne d'abord une impression très vive d'hypodorien ou éolien, tandis qu'à la cadence finale, avec la conclusion sur *mi*, elle se dessine définitivement en dorien.

A vrai dire, les finales des mélodies d'Extrême-Orient ne sauraient être prises en considération pour servir de base tonale. Presque jamais il n'arrive que la note qui, pour notre sentiment, est tonique, soit celle sur laquelle s'achève le morceau. Le cas n'est guère plus fréquent pour la dominante. Ces finales semblent choisies de façon tout à fait arbitraire : tout au moins n'ai-je pas encore pu comprendre les causes qui, la plupart du temps, ont pu les faire adopter.

Nous avons dit que la gamme de cinq notes avec tierce majeure était l'échelle fondamentale de la musique d'Extrême-Orient, mais que parfois les autres degrés de la gamme chromatique n'étaient pas exclus. Cela peut être vrai pour des chants exécutés sur des instruments susceptibles de faire entendre tous ces degrés, et surtout pour les chants vocaux. Rappelons-nous la musique javanaise : les instruments dont se compose le *gamelang* sont tous accordés suivant l'échelle de cinq tons; mais parfois, tandis que le développement musical dont l'interprétation leur est confiée se déroule exclusivement sur ces cinq notes, du milieu de l'orchestre sortent les sons d'un instrument à archet, beaucoup plus variés et comprenant une échelle plus riche.

De même au Japon, où le *koto* est pourtant encore accordé par cinq tons; mais le *Shamissen*, admettant la division de la corde en aussi petits intervalles que possible, fait à l'occasion entendre des demi-tons, aussi bien qu'il introduit des altérations qui produisent des modulations absolument semblables à celles de la musique européenne. C'est ainsi que, dans un des derniers exemples notés de musique japonaise, nous avons pu constater l'emploi significatif du *fa dièse* et du *si bémol*, les deux premiers accidents employés chez nous. Les Japonais ne vont pas plus loin : du moins commencent-ils exactement comme nous avons commencé nous-mêmes.

Observation importante au sujet de la gamme des Japonais : ils ont, avons-nous dit, la gamme de cinq tons, mais non pas majeure : mineure, étant basée non sur la fondamentale *fa* (ou *do*) mais sur *ré* (ou *la*). Cela seul suffit à modifier considérablement le caractère de leur musique et à lui donner, parmi les autres musiques d'Extrême-Orient, une physionomie toute particulière.

Si bien d'accord avec nous sur tous les principes essentiels, les musiciens de ces régions lointaines ne le sont pas moins en ce que, connaissant à peine le genre chromatique, ils pratiquent bien moins encore l'enharmonique, et notamment ignorent de la façon la plus complète le quart de ton, ce mythique intervalle, cet intervalle fantôme, dont tout le monde parle, mais que personne n'a jamais vu ni entendu. On aura beau aller en Chine, on ne le rencontrera pas. C'est déjà un résultat!

Il est bien vrai que d'aucuns nous disent y avoir ouï chanter des intervalles qui ne sont ni des tons ni des demi-tons. C'est bien possible, et je me garderai d'y contredire. Car je suis bien convaincu que l'on chante faux en Chine et au Japon tout aussi bien qu'en France.

A l'égard de l'harmonie, l'on ne saurait dire que les peuples d'Extrême-Orient ignorent tout art des sons simultanés. Mais il faut constater que cet art est chez eux des plus rudimentaires. Ce que nous connaissons de mieux en ce genre, ce sont les espèces de symphonies du *gamelang* javanais; mais si les rythmes et agrégations sonores y sont curieux à observer, il faut avouer que ce qui constitue le principe même de l'harmonie, c'est-à-dire la superposition des sons suivant des intervalles définis, est complètement abandonné au hasard. Ce hasard, il est vrai, ne peut guère aboutir à former des discordances bien pénibles à l'oreille, puisque les sons employés ne sont qu'au nombre de cinq par octave. J'ai déjà comparé cette sorte d'harmonie à celle des cloches sonnant à la volée. L'effet qui résulte de cette production de sons simultanés, si les cloches sont bien accordées, peut être harmonieux; cela n'est pourtant pas de l'harmonie, dans le sens que ce mot a dans l'art musical de l'Occident.

Ajoutons que nous n'avons pu parvenir à dégager aucun principe harmonique de certaines combinaisons hétérogènes dont la musique annamite nous a fourni quelques bizarres exemples. Quant à la musique japonaise, des chants vocaux, vagues, suivis par l'accompagnement

instrumental en des variations plus ou moins imprécises, ne constituent de même qu'une harmonie plus que primitive. Certains accords en double corde, donnant une dominante et une tonique, semblent indiquer quelque sentiment tonal; mais que dire lorsque, tout à côté, nous observons des frottements de seconde mineure ou majeure, que rien absolument, au point de vue harmonique, ne peut expliquer?

Rappelons-nous enfin qu'il résulte des explications du P. Amiot que jamais les Chinois n'ont connu l'art du contrepoint, — art essentiellement européen et moderne, inconnu de toute l'antiquité, et qui, devenu aujourd'hui la base nécessaire de toute musique, s'est répandu dans tout l'univers civilisé, mais a continué de rester ignoré partout ailleurs.

Tels sont les principaux rapports et les principales différences que la musique d'Extrême-Orient présente avec la nôtre. Il est d'autres dissemblances encore, peut-être plus fondamentales, mais qui se prêtent difficilement à l'analyse, car, procédant essentiellement de la diversité du génie des peuples, elles sont plutôt latentes qu'extérieures. C'est à dessein que j'ai cité naguère le récit du P. Amiot racontant l'accueil que les auditeurs chinois firent à la musique française. « Vos airs, disaient ceux-ci, ne sont pas faits pour nos oreilles, ni nos oreilles pour vos airs. » 1) Il y avait en effet de très bonnes raisons pour que les airs de Rameau ne séduisissent pas du premier coup les Chinois: d'abord les mêmes raisons pour lesquelles ces airs n'avaient pas conquis les Français eux-mêmes sans effort ni sans peine: et, puisque l'abbé était si bien au courant des choses de la musique européenne, il aurait pu se souvenir des cris d'indignation qui partirent des rangs des amateurs quand les opéras de Rameau vinrent prendre sur la scène la place qui, jusqu'alors, avait appartenu sans conteste à Lulli. Et il en fut de même

1. Nous avons retrouvé une impression identique dans l'écrit d'un européen, le Dr Braams, professeur à l'Université de Halle : *Traditions japonaises sur la chanson, la musique et la danse*. L'auteur y dit vertement son fait à un auditoire japonais coupable d'avoir écouté sans enthousiasme une marche funèbre de Haendel, ainsi qu'à des étudiants de Tokio, que, dans une fête, il vit se délecter à l'audition d'un corps de musiciens faisant un bruit si détestable que l'on croyait être en enfer ». Quant à lui, il ne chercha point à approfondir l'étude de la musique japonaise, dont il parle comme d'une chose tout à fait inférieure et barbare, en quoi je pense que ce savant a fait preuve d'une précipitation peu digne de la science, car, si différente que la musique japonaise et chinoise soit de la nôtre, dès que des peuples d'une telle culture l'ont pratiquée depuis tant de siècles, c'est apparemment qu'elle a, à quelque point de vue que ce soit, sa raison d'être.

plus tard quand vint le tour de Gluck, puis de Rossini, et encore de Berlioz, enfin de Wagner. Pourquoi donc tant de protestations quand des formes nouvelles viennent s'imposer de force? La cause est en cette nouveauté même, qui oblige l'auditeur à changer ses habitudes; rien, au premier moment, ne lui semble aussi fâcheux!

Voilà qui déjà explique cette première résistance que font presque toujours les habitants des pays lointains, quand, croyant les éblouir par les richesses de notre art, nous les introduisons d'emblée dans nos théâtres d'opéra. Qu'y peuvent-ils comprendre, plongés ainsi sans préparation dans un milieu si nouveau, et mis en contact avec des formes d'art dont, avant d'entrer, ils n'avaient pas le moindre soupçon? Commencez par faire leur éducation, peut-être finiront-ils par obtenir l'assimilation suffisante; mais ne vous étonnez pas s'ils n'ont pas tout entendu du premier coup. C'est le contraire qui serait étonnant.

Mais le dissentiment a des causes plus profondes. Il ne réside pas uniquement dans une diversité d'éducation, il est, bien plus encore, dans une différence de nature. Les races dont se compose l'humanité sont dissemblables par le type, par les mœurs, par la langue. Pourquoi donc n'admettrait-on pas que leurs musiques se distinguassent entre elles par des traits également divers? Rien que ce que nous avons entendu à Paris suffit à mettre en relief certaines correspondances. Nous trouvons quelque chose de grimaçant dans les physionomies des Chinois, des Japonais, des Annamites; or, cette grimace, nous la retrouvons parfois dans les inflexions de leur musique étrange et contournée. Cette musique leur appartient bien en propre; et, c'est pour ce motif qu'il doit leur être si difficile de comprendre la raison d'être de la nôtre, émanant d'un génie si étranger au leur.

Quant à établir une échelle des mérites comparés, je pense que ce soin serait assez superflu. Je ne suppose pas qu'il vienne à l'idée de personne de contester que la musique européenne constitue une forme d'art immensément au-dessus de la musique d'Extrême-Orient, — de même qu'il faut être Chinois jusqu'aux moelles pour ne pas reconnaître la supériorité de la civilisation de nos races occidentales, encore que celle-ci soit loin de la perfection. Restant sur le terrain purement musical, je demanderai au lecteur la permission de terminer ce chapitre en lui faisant part d'une impression personnelle dont l'analyse résumera,

ce me semble, de façon assez exacte, la nature des deux arts, et précisera leurs rapports et leurs différences essentielles.

Après avoir, pendant les six mois de l'Exposition de 1900, vécu dans la fréquentation presque exclusive de ces musiques exotiques, je rentrai dans le courant de la vie parisienne en assistant au premier concert Colonne, dont le programme était entièrement composé de musique de M. Saint-Saëns. Au moment où j'entrai dans la salle, l'orchestre attaquait les premières notes du 5e concerto pour piano. Il me sembla d'abord qu'après un lointain voyage je revenais vers un rivage familier, et je ressentis cette même sensation d'aise que nous éprouvons lorsqu'après une longue absence nous revoyons la terre de France. Les harmonies, les sonorités me paraissaient d'une plénitude admirable : nul doute que ces qualités soient inhérentes à l'œuvre, mais j'avoue que je ne les avais pas senties au même degré lors des auditions précédentes.

Vint le second morceau : les archets attaquèrent des accords graves et sonores, d'un rythme onduleux comme de larges flots, et le piano répondit par un trait où se retrouvèrent dès l'abord les caractères de la musique orientale. Par une coïncidence singulière, je n'avais quitté les musiques de là-bas que pour les retrouver ici dans l'œuvre du maître français. L'on sait en effet que cette partie du 5e concerto de M. Saint-Saëns est basée sur des thèmes que l'auteur a recueillis au cours de ses promenades lointaines : c'est, a-t-il écrit, « une façon de voyage en Orient qui va même, dans l'épisode en *fa dièse*, jusqu'en Extrême-Orient ». Mais si certaines formes extérieures sont celles des musiques étrangères, combien, par sa tendance et sa tenue générale, le morceau est resté l'expression intime du sentiment de l'auteur ! Les thèmes ne sont qu'un prétexte, ce sont les impressions personnelles qu'il évoque dans cette sorte de paysage musical. L'œuvre est française, tout aussi bien que le tableau d'un peintre qui aurait été prendre ses modèles au Japon ne serait pas pour cela de la peinture japonaise.

M. Saint-Saëns, si curieux de ces formes étrangères, avait déjà dans une œuvre de jeunesse, *la Princesse jaune*, utilisé avec esprit des thèmes basés sur la fameuse gamme de cinq notes : dans l'un comme dans l'autre cas il est resté lui-même.

Il en est encore ainsi de M. Bourgault-Ducoudray qui, dans sa *Rapsodie cambodgienne*, a employé deux thèmes, d'une haute valeur musicale :

encore, en les développant et les traitant avec un éclat de coloris merveilleux, se les est-il si bien assimilés que l'on a peine à y reconnaître le trait distinctif de la musique d'Extrême-Orient. La légende à laquelle ces thèmes sont associés est pourtant essentiellement locale. La voici, telle que la résument des notes qui me furent communiquées par l'auteur, lors de la première audition, pour la *Revue des traditions populaires* :

« Le territoire du Cambodge est soumis chaque année à des inondations qui durent plusieurs mois. A l'époque où les eaux se retirent, la population célèbre pompeusement et joyeusement cet événement qui lui rend l'usage de la terre et les sources de la vie. Le roi, représentant de la majesté divine, préside à cette fête. Vers l'instant où les flots reprennent leur cours régulier, il coupe de sa main un fil symbolique tendu au-dessus du fleuve, manifestant par là sa volonté de voir les eaux débordées abandonner son royaume. Pendant ce temps le peuple chante des chants religieux. C'est un de ces derniers qui sert de thème au premier morceau... »

Mais, bien que le Cambodge ait fourni au compositeur ses éléments primitifs, l'œuvre n'en appartient pas moins essentiellement à la moderne école symphonique française, à laquelle elle fait grand honneur.

De fait, la pénétration absolue de deux arts de tendances si différentes est un rêve irréalisable. La musique européenne peut emprunter à ces musiques exotiques quelque chose de leur vitalité particulière : elles n'en seront pas moins absorbées à son contact.

C'est à l'Extrême-Orient seul qu'il faut demander la musique d'Extrême-Orient.

En résumé, des observations qu'il nous a été donné de faire, il nous paraît manifestement résulter la constatation suivante : que, de part et d'autre, la musique est basée sur les mêmes principes physiques, immuables; qu'en outre ces principes peuvent, dans leur application, donner lieu à certaines agrégations, produire certaines inflexions également intelligibles et parlant de façon à peu près semblable à l'oreille et à l'esprit, — quelques rythmes caractéristiques, quelques thèmes de forme ou d'expression clairement saisissable, se dégageant de loin en loin d'une trame plus ou moins complexe.

Mais, ce point de départ établi, les deux arts se séparent franchement, poursuivent chacun un but distinct, et bientôt la divergence entre eux est complète.

V

LA MUSIQUE DANS L'INDE

Le problème de la musique hindoue offre plus d'incertitudes encore que celui de la musique grecque. Pour celle-ci, au moins, les documents théoriques ne manquent pas, et quelques débris, rares mais précieux, nous ont donné d'éprouver une impression directe, si faible fût-elle, des formes de cet art sur lequel ont circulé tant de légendes. La civilisation hindoue est bien plus antique encore, et les indianistes ont cherché passionnément à en retrouver les éléments primitifs : en musique, cependant, ils n'ont pu, jusqu'ici, nous révéler presque rien.

Fétis est à peu près le seul homme en France qui ait tenté de soulever une partie du voile qui nous cache les secrets de l'antique musique hindoue. Il a consacré à « la Musique des habitants de l'Inde » tout un livre, le cinquième, de son *Histoire générale de la Musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, ce singulier ouvrage, aussi peu lu que la *Biographie des Musiciens* est fréquemment consultée, tentative presque gigantesque, avortée, arrêtée en pleine nuit, parmi des tâtonnements sans nombre, au moment précis où la lumière allait jaillir, au seuil de ce XVe siècle avec lequel l'art de la musique moderne allait commencer. L'on ne sait, lorsqu'on étudie les cinq volumes de cet ouvrage qui, s'il avait été achevé avec un pareil développement, en aurait dû comprendre cent, ce dont il faut le plus s'étonner, de la grandeur de la conception ou des aberrations extraordinaires dont l'examen des détails nous offre d'inquiétants témoignages. Certes, c'est une idée admirable, presque géniale, d'avoir voulu comprendre dans l'histoire de la musique l'humanité tout entière, au lieu de la restreindre, comme on le fait d'ordinaire, aux manifestations produites en un petit nombre de siècles dans trois nations de l'Europe. Mais, au moment où Fétis l'entreprit, combien la tentative était prématurée ! Que de régions obscures il lui fallut traverser, sans guide, abandonné à ses propres forces,

à sa seule inspiration ! Et aussi à combien de fausses inductions, d'hypothèses que l'avenir ne devait pas confirmer, il fut forcé de se livrer, pour aboutir à un résultat qui vraiment ne valait pas tant de peines ni d'efforts !

A l'égard de la musique de l'Inde, Fétis a formulé quelques réserves, avoue qu'il n'avait pas pu tout savoir, et cela n'était pas trop dans ses habitudes. « Je dois déclarer, écrit-il, que nonobstant mes efforts pendant plus de vingt ans, je n'ai pu pénétrer certains points de la théorie et de la pratique de la musique en usage dans l'Inde antique. Des difficultés de tout genre se présentent à quiconque essaye de se livrer à cette étude : d'une part la rareté des manuscrits, de l'autre, les obscurités de langage des auteurs de ces traités de musique, obscurités si profondes qu'elles ont découragé les sanscritistes qui avaient eu le dessein de traduire ces ouvrages. » Et encore : « Toutes les recherches faites dans l'Inde pour découvrir, dans les diverses provinces, des traditions des chants des hymnes védiques et des mélodies appliquées aux drames et à la danse antiques chez les Indiens ont été infructueuses ». Il conclut enfin : « Espérons qu'un jour un sanscritiste, bon musicien et pourvu de tous les documents nécessaires, comblera les lacunes que je suis obligé de laisser (1) ». Comment l'homme qui a écrit ces sages paroles n'a-t-il pas été plus loin dans le doute et le sentiment de son ignorance ? Comment n'a-t-il pas compris que ce n'était pas en compulsant un écrit anglais du XVIIIe siècle, rédigé par un homme qui n'était pas musicien (2), fût-ce en le complétant à l'aide d'une analyse d'un ouvrage hindou, sur l'ancienneté duquel il sait des choses très vagues (3), qu'il pouvait dégager la vérité entière sur une partie très importante et très obscure de l'histoire de la musique, et, comme il prétend le faire, « déterminer avec exactitude les intonations de l'échelle enharmonique des hindous, représenter en notation européenne les trente-six modes pratiques de la musique indienne, etc. » ? Comment a-t-il pu croire qu'il donnerait « une traduction satisfaisante des deux plus anciennes melo-

(1) Fétis, *Hist. gén. de la Musique*, t. II, pp. 199 et suiv.

(2) Jones, *On the Musical Modes of the Hindus*, 22 pages dans les *Asiatic Researches*, vol. III, pp. 55 à 87, Calcutta, 1792.

(3) *Sangita Damodara*, analysé par Paterson dans la même collection, t. IX.

dies dont l'histoire de la musique puisse faire mention », — traduction qui d'ailleurs ne ressemble en rien à celle que d'autres indianistes ont donnée des mêmes textes, — alors qu'il reconnaît dans la même phrase que « la signification de certains signes d'altération tonale et d'ornementation du chant est restée un mystère, qui se dissipera peut-être si un traité de musique pratique est traduit quelque jour du sanscrit » ? Voilà bien des causes d'incertitude à ajouter à celles qu'il avait déjà avouées lui-même.

Deux idées fausses devaient principalement empêcher Fétis d'élucider les questions que comprenait cette étude.

La première est sa conviction que la musique de la plupart des peuples primitifs et exotiques est basée sur une division de la gamme différente de la gamme naturelle, et particulièrement sur l'usage immodéré des quarts de ton ou tiers de ton, idée que nous discuterons, en un examen d'ensemble, à la fin de cette étude, mais que, sans attendre davantage, nous n'hésitons pas à déclarer être une pure aberration, au moins dans les termes dans lesquels Fétis l'expose avec insistance presque à chaque chapitre de son livre.

Aussi bien, à l'égard de la question connexe des modes, sans être aussi inexact, il n'est pas beaucoup plus instructif. Certes il nous éblouit par l'accumulation des mots étrangers qu'il nous sert : sa joie est immense s'il peut les multiplier à l'infini, et si, après avoir dénombré les degrés Joubhunca, Ouggra, Roummaja, Rohiny, et une vingtaine d'autres, il peut passer au Mode bengali, au Mode ranameri, au bhairavi, au nettà, au taccà, etc., etc. Cela est fort beau, et nous dirions volontiers avec M. Jourdain : « Voilà une langue admirable que cet hindou ! » Mais, le premier étonnement passé, nous voudrions bien savoir ce que cela veut dire, et surtout connaître l'application pratique et esthétique de ces belles choses. Or, c'est ce dont notre auteur se soucie le moins. Après avoir cité Molière, il nous sera bien permis de rapporter un mot de Balzac : « Toute la science humaine : une nomenclature ! » Certes, une pareille définition est une calomnie pour la science. Mais n'est-elle pas pour certains savants une critique trop souvent justifiée, et ne trouve-t-elle pas, dans le cas présent, une application trop naturelle ?

L'autre erreur de Fétis, commune à beaucoup d'hommes qui,

étudiant le passé, en voudraient pouvoir pénétrer les mystères jusque dans les temps les plus reculés, est celle qui consiste à vieillir outre mesure les documents dont il lui est donné de faire usage. Qu'il rapporte les légendes relatives aux origines divines de la musique, rien de mieux, puisqu'il est entendu que ce sont des légendes. Il nous montrera ainsi la musique inventée par Saraswâti, épouse de Brâhma, et cette invention complétée par leur fils Naredâ, qui, ayant tendu des cordes sur l'écaille de la tortue qui porte le monde, en forma la *Vîna*, l'instrument hindou par excellence. Il nous dira encore que les sept sons de la gamme sont sept déesses; que les légères *Apsaras*, créées pour charmer le paradis d'Indra, y forment des concerts avec les *Gandharbas*, musiciens célestes, au nombre de sept, lesquels président à l'harmonie des astres; que d'autres fils et filles des dieux sont les *Ragâs* et les *Râgînîs*, qui gouvernent les modes musicaux, expressions naturelles des passions. Cela est en effet intéressant à connaître, nous montrant quelle idée l'imagination des peuples se fait de l'essence mystérieuse et du prestige de la musique. Mais voici que notre auteur prétendra nous apporter des éclaircissements positifs en remontant jusqu'aux Vedas, en commençant par l'étude de ces poèmes son histoire musicale. Le Sama-Veda, notamment, l'arrête longuement. « Les hymnes sont métriques, et n'étaient pas récitées, mais chantées, et c'est précisément à cette destination au chant qu'est attachée l'efficacité des prières de ce Véda; car, dans les conceptions védiques, toutes les parties de la musique sont d'origine céleste. » Et là-dessus il se livre à des considérations diverses et à des inductions vraiment hasardées, avouant d'ailleurs qu'il n'est rien resté, nulle part, du chant des hymnes védiques.

La vérité est que nous ne savons rien, ce qui s'appelle rien, de l'antiquité de la musique dans l'Inde, et cela est d'autant moins étonnant que nous n'en connaissons pas beaucoup plus sur l'histoire générale ou n'importe quelle partie de la vie de ce pays aux époques anciennes. Ne savons-nous pas que la première communication des européens avec les habitants de l'Inde ne remonte pas plus haut que la campagne d'Alexandre, c'est-à-dire à la fin du IVe siècle avant Jésus-Christ, ce qui est vraiment peu de chose au regard de l'antiquité d'un peuple qui fait remonter l'histoire de ses rois à plus de cinq mille années!

A l'égard des écrits hindous sur la musique, Fétis voudrait bien leur

assigner des dates très anciennes, et, sans d'ailleurs rien dire de positif, il ne craint pas de faire entendre qu'il en est ainsi. C'est ainsi qu'il attache une importance primordiale au *Ragavibodha* (doctrines des modes musicaux), de Soma, qu'il déclare être un très ancien auteur ; dans sa pensée, cette ancienneté est évidemment celle de l'époque où la civilisation brahmanique existait encore dans sa pureté native. Par malheur, la critique moderne, revenue à des vues plus sages et plus exactes, est loin de confirmer ces hypothèses complaisantes. C'est ainsi qu'un livre anglais paru quelque vingt ans après l'*Histoire générale de la Musique* rétablit la vérité en affirmant que le plus ancien écrit sur la musique hindoue qui nous soit connu est le *Sangita Ratnâkera*, ou *Océan de musique*, de Sârnga Deva, dont la rédaction ne remonte pas plus haut que l'an 200 après Jésus-Christ (1) : cela ne constitue pas une antiquité considérable, et l'Europe a des matériaux plus anciens. Le *Râga Vivhada*, de Somanath ou Soma Raj (c'est ainsi qu'orthographie l'auteur anglais) est postérieur. C'est dans ce livre qu'est notée la mélodie que Fétis s'est donné tant de peine à transcrire, et qu'il qualifie « la plus ancienne mélodie de l'humanité ». Mais outre que sa notation, très différente de celle des indianistes anglais qui ont étudié le document original, est incertaine, il est évident que celui-ci perd beaucoup de son intérêt s'il est établi qu'il ne remonte pas plus loin. Les hymnes de Delphes et le fragment mutilé de l'*Oreste* d'Euripide restent jusqu'à présent « les plus anciennes mélodies de l'humanité » qui nous soient parvenues.

Laissons donc de côté la musique antique, et tenons-nous en aux renseignements sur l'état de la musique dans l'Inde moderne que nous tenons soit des voyageurs européens, soit des indigènes venus dans notre pays pour s'exhiber à la curiosité publique, soit encore — et ce seront nos meilleures sources — aux savants spéciaux, européens ou asiatiques, qui ont étudié la question sur place.

Parmi ces derniers, l'un des plus autorisés est le Râja Comm. Sourindro Mohun Tagore, Docteur en musique, qui, depuis plus de trente

---

(1) C. R. Day, *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan.* Londres, Novello, 1891. Nous aurons par la suite à emprunter plus d'un renseignement à ce beau livre.

ans, a employé la meilleure partie de son activité à étudier la musique de son pays et à la faire connaître au dehors. Nombreux sont les ouvrages qu'il a publiés (pour la plupart imprimés à Calcutta) en Anglais, en Bengali et en Sanscrit. L'on voudra bien nous excuser si nous ne tirons pas de ceux de ces dernières catégories les conclusions que nous ne doutons pas qu'ils comportent ; mais les livres écrits en anglais nous sont plus accessibles, d'autant mieux que la plupart renferment des notations musicales (1).

Nous aurons le regret de ne pouvoir pas faire usage des études du Rája Rám Dás Sen, écrites en bengali.

Mais nous trouverons notre guide le plus pratique en la personne du capitaine Day, dont le livre sur la musique dans l'Inde méridionale, imprimé à Londres en 1891, a été cité dans une des précédentes notes. Nous préférons le suivre plutôt même que le savant Rája, d'une part parce que, venu après lui, il a pu profiter de ses lumières (il le cite fréquemment), ensuite parce que, dans les écrits de ce dernier, il est bien des parties dont le sens musical reste vague pour nous. Nous y relevons en effet, à côté de subtilités qui auraient besoin de nous être mieux

---

1. Il n'est peut-être point nécessaire que nous reproduisions ici tous les titres honorifiques du Rája Comm. Sourindro Mohun Tagore, qui ne tiennent pas moins de vingt-cinq lignes, accompagnés de nombreux *etc.*, sur la couverture de ses principaux ouvrages. Nous croyons mieux faire en donnant de préférence les noms de quelques-uns de ses livres les plus importants :

Six principal Ragas with a Brief View of Hindu Music, 2e édition, Calcutta, 1877.

Hindu Music from various Authors, en deux parties, Calcutta, 1875, 2e édition, 1882. Cet important ouvrage donne la réimpression des premiers écrits des européens sur la musique hindoue (Willard, Jones, Paterson, etc., cités par Fétis) et quelques autres plus récents, avec quelques notations musicales et figures d'instruments.

A Few Specimens of Indian Songs, Calcutta, 1879, contenant la notation de trente et un airs ou *Ragas*, avec explications sur le genre de chacun.

The Musical Scales of the Hindus, Calcutta 1884. Explication, par la pratique, des diverses combinaisons modales de la musique hindoue, avec *illustrations*, c'est-à-dire notation de mélodies appartenant à ces divers modes.

The twenty two musical Shrutis of the Hindus. Calcutta, 1886. Résumé de la théorie de la division du ton enseignée par les anciennes écoles musicales de l'Inde.

Divers écrits sur les instruments de musique des Hindous, notamment un catalogue de la collection d'instruments dont le Rája Sourindro Mohun Tagore a fait don, en 1889, au Président de la République française.

Un autre don, non moins important, avait été fait précédemment par lui au Musée du Conservatoire de Paris : les instruments qui le composent sont cotés et décrits dans le catalogue du *Musée du Conservatoire de musique*, de Gustave Chouquet, 1884.

expliquées, des indécisions de notation qui nous empêchent de nous rendre compte exactement des formes musicales, surtout au point de vue des rythmes, trop souvent figurés de façon insuffisante ou arbitraire. Les notations du capitaine Day donnent mieux l'impression de la chose entendue. L'ensemble du livre est clair et méthodique, l'auteur ne prétendant à rien autre qu'à rapporter ce qu'il a vu, connu et étudié. Nous allons en donner un bref résumé.

Dès son premier chapitre, il pose en principe que la musique dans l'Inde s'est grandement modifiée au cours des temps, et qu'elle a perdu depuis longtemps sa pureté primitive. Sa décadence, assure-t-il, a commencé au temps des invasions des Mahométans : et il ne cèle rien des difficultés qu'il y a pour les chercheurs modernes à retrouver les traces des anciennes traditions.

Considérant les quelques rares documents sauvés du naufrage, il étudie les anciennes gammes, les échelles modales, et expose la théorie des *s'rutis* ou quarts de ton approximatifs (au nombre de 22 dans l'octave). Il s'empresse d'ajouter à ces observations la déclaration suivante :

« La division de l'octave en vingt-deux parties ou *s'rutis* n'existe pas dans la pratique. »

Il affirme en effet que la gamme hindoue, comme toutes les gammes du monde, — LA GAMME, — se compose de sept degrés, dont deux, à savoir le degré fondamental et sa quinte, sont immuables, tandis que les autres sont susceptibles de subir plus ou moins d'altérations : principe qui n'a rien que de parfaitement conforme avec ce que nous avons pu observer partout ailleurs. Les modes, assez compliqués, diffèrent suivant la distribution de ces altérations dans la gamme : le livre (p. 32 à 35 inclus) en donne un tableau complet, divisé en douze groupes de six, au total 72 modes, — calculs de mathématiciens, casse tête chinois (ou hindous) sans intérêt dans la pratique de l'art musical, — desquels ressort d'ailleurs l'observation, toujours renouvelée, que, dans ces soixante-douze combinaisons, la fondamentale et sa quinte restent intangibles.

Arrivant à l'examen des productions musicales en usage sur le territoire de l'Inde et paraissant appartenir en propre aux indigènes, il définit d'abord les *Ragas*, qui ne sont autre chose que des mélodies types. Certains auteurs, par une confusion assez fréquente en cet ordre d'idées,

ont confondu ces types mélodiques avec les modes ou échelles musicales : mais le mot « mode » n'a pas plus ici un sens tonal qu'il ne l'a dans certains écrits du moyen âge, ou, pour préciser, dans le répertoire musical des *Meistersinger*, où les « modes » étaient tout simplement des « airs connus ».

La musique hindoue est purement mélodique, et ne connaît pas l'harmonie (p. 57). La *vina*, qui accompagne habituellement la voix, ne fait que doubler le chant (p. 61). A en juger par les nombreux et souvent très intéressants textes musicaux notés dans les derniers chapitres du livre, aussi bien que dans les écrits du Rāja S. M. Tagore, les mélodies sont construites sur des échelles strictement diatoniques. Loin d'employer le quart de ton, elles sont parfois basées sur l'échelle incomplète de cinq notes à l'octave usitée dans l'Extrême-Orient : nous en donnerons plus loin quelques exemples, renvoyant pour le moment aux pp. 68 et 69 du capitaine Day. Les rythmes, dit l'auteur, sont généralement très marqués ; mais, ajoute-t-il, ils sont fréquemment irréguliers. Il suffit en effet de lire ces notations pour se rendre compte de la liberté presque psalmodique de certains développements, liberté qui rend le plus souvent plus qu'inutile l'emploi des barres de mesure. Enfin l'étendue de l'*ambitus* mélodique est généralement considérable, étant donnés le caractère assez primitif des chants et le peu de développement des voix des chanteurs hindous. Le capitaine Day insiste sur leurs défauts d'émission, dit que les voix sont généralement grêles et manquent de volume, ce qui résulte de leur méthode, par laquelle un son n'est jamais franchement posé, mais modifié incessamment par des inflexions diverses. Les chanteurs aiment à faire usage du fausset artificiel, dont ils marquent les changements de timbre par des grimaces qu'ils jugent fort expressives. Enfin leur chant est surchargé d'un luxe d'ornements tel que souvent la ligne mélodique primitive et les paroles elles-mêmes en sont complètement recouvertes (pp. 60 et suiv.).

Les formes musicales sont soumises à certaines règles dont la principale consiste en une division par périodes fixes avec reprises obligées. La période principale est une sorte de refrain, exposé au début même du morceau, et portant le nom de *Pallavi*. Une période complémentaire, l'*Anupallavi*, lui succède, et s'enchaîne elle même avec une reprise du *Pallavi*. Puis commencent les *Stanzas*, de forme plus ou moins libre,

mais toujours terminées par une reprise du *Pallevi* : elles sont généralement assez nombreuses, toutes différentes les unes des autres. La forme rythmique et mélodique du *Pallevi* et de l'*Anupallevi* est généralement mieux définie que celle des *Stanzas*, dont le développement est souvent irrégulier et dont le chant est surchargé de roulades : tel est le cas presque toujours pour les *Ragas* chantées en solo, qui, à certains moments, semblent être tout à fait sans mesure.

Certaines de ces *Ragas* sont des thèmes universellement populaires dans telle ou telle région de l'Inde, et sur lesquels les chanteurs adaptent des vers de diverses significations. Quelques-unes sont plus particulièrement consacrées à chanter les dieux ou les héros. Voici par exemple un chant destiné à cet usage, populaire entre tous dans la partie méridionale de l'Inde, et qui passe pour très ancien (1). Le rythme, au début, en est très marqué, dit le capitaine Day (nous en avons déplacé les barres de mesure pour en mieux mettre en relief les temps principaux); quant aux développements, suivant les principes du genre, ils sont plus libres (aussi avons-nous supprimé de cette partie les barres de mesure qui ne font que servir d'entrave à cette liberté).

(Voy. Planches, n° 10.)

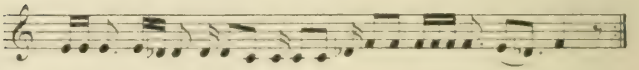
Cette mélodie, très franchement en *ut* majeur et construite dans l'échelle complète de ce ton, offre en même temps, au point de vue tonal, certaines particularités propres à la musique d'Extrême-Orient. Sans doute le *fa* et le *si* y sont utilisés; mais il est facile d'apercevoir que le rôle de ces notes est tout à fait secondaire, car très fréquemment le dessin mélodique, sautant par-dessus, procède par l'intervalle disjoint *mi sol* ou *la do* : la cadence finale du *Pallevi* est à cet égard très caractéristique. Si ces notes avaient été complètement supprimées, l'on aurait eu, pour cette mélodie, la gamme de cinq sons : *do ré mi sol la-do;* sans aller aussi loin, du moins la contexture de la mélopée témoigne que l'influence de cette gamme est encore sensible (1).

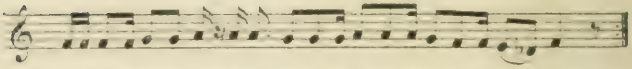
---

(1) *The Music... of Southern India*, p. 66.

(1) La mélodie intitulée *Sami dia Mera*, notée à la p. 68 du même livre, est entièrement construite sur la gamme de cinq notes : *sol la si ré mi - sol.*

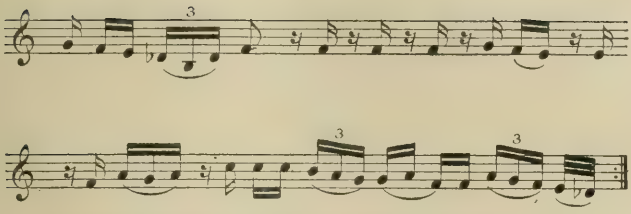
Les livres du Rāja S. M. Tagore renferment de nombreux et importants specimens de ces chants-recitatifs sur lesquels les hindous disent leur epopées. Il s'en trouve notamment d'assez developpés dans l'appendice du curieux album contenant *Six principal Ragas of the Hindus*, chants à la signification symbolique, qui paraissent être d'une grande ancienneté. Les longues melopées notées à la fin du livre sont assez difficiles à comprendre pour nous qui n'en avons point entendu chanter d'analogues et n'en connaissons pas la langue : quant à leur transcription purement musicale, elle est vraiment trop indecise pour que nous en puissions dégager autre chose que de vagues formules sans mouvement, qui sans doute reprendraient vie si elles nous étaient chantées par ceux qui possèdent les traditions. Un peu plus précis sont les airs notés au debut de cet autre livre du même auteur : *A Few specimens of Indian Songs*. Et déjà la première mélodie, quoique assez différente au point de vue de la transcription rythmique, nous rappelle d'assez près celle que nous venons de donner integralement d'après une autre source. Certaines sont curieuses au point de vue tonal. Voyez par exemple cette psalmodie d'un hymne que l'auteur nous dit être très populaire parmi les hindous. Différente par la forme du précédent morceau, elle se compose de deux formules qui se succèdent et se reprennent incessamment, presque sans modification (1).





Mais que dire de cette autre formule melodique, servant à chanter les actions mémorables des heros, ou la gloire des dieux, ou quelque sujet didactique, et dont l'auteur declare le style « très mâle, grave, et eminemment convenable aux occasions solennelles » (2)?

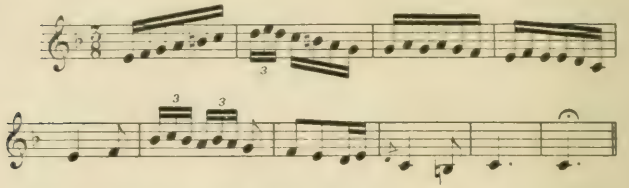
1. Rāja Sourindro Mohun Tagore, *A Few specimens of Indian Songs*, n° 8, p. 25.
2. Rāja Sourindro Mohun Tagore, *A Few specimens of Indian Songs*, n° 6, p. 18.



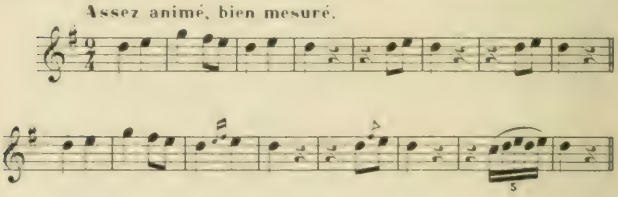
La psalmodie s'élève un peu aux versets suivants, où, notons-le, la note *fa* apparait fréquemment diésée, le *ré* étant toujours bémol et le *si* naturel, et qui, sauf une seule exception, se terminent inexorablement par cette chute bizarre : *la sol fa mi ré bémol.* Faut-il croire que le sentiment musical des hindous est si différent du nôtre qu'ils puissent admettre ce qui nous parait constituer d'aussi graves anomalies, ou bien est-ce la notation qui donne de leur chant une idée imparfaite?

De formes plus précises, sans être très variées d'accent, les mélodies hindoues notées tout au long du livre du capitaine Day ont souvent un caractère intéressant. Quelques-unes ont une expression poétique et sentimentale qui réalise assez bien l'idée que nous nous faisons des langueurs du style oriental. Comme telles nous pourrons citer par exemple les deux *Ragas* notées à la page 81, la première d'un rythme à la fois libre et ferme, la seconde, une mélopée rêveuse que traverse de loin en loin un dessin ascendant d'une expression vraiment suave. Il ne nous est pas possible de multiplier les citations d'un livre auquel nous nous bornons à renvoyer les lecteurs que la question intéresserait. Voici cependant encore un petit fragment d'une *Ragà* dont la mélodie, vraisemblablement moderne, a bien l'aspect extérieur des chants orientaux: on lui attribue pour auteur un *pandit* ou chanteur populaire de la cour de Mysore, nommé Telugu. C'est un simple thème, bien rythmé et dansant, qui circule d'un bout à l'autre de la *Ragà*, parfois varié par le chanteur, et repris incessamment parmi les épisodes secondaires, généralement courts :

Voici un exemple du style des parties intermédiaires ainsi que des variations du chant principal.



Nous avons retrouvé des formules analogues parmi les chants exotiques qu'il nous a été donné d'entendre pendant l'Exposition. Voici par exemple l'air d'une danse que chantaient et exécutaient tout ensemble, avec une volubilité tout à fait horrifique, trois Cinghalais évoluant dans un décor qui représentait je ne sais quel temple en l'honneur du Feu. Le premier des danseurs l'entonnait à pleine voix, dans le registre aigu, et les autres reprenaient après lui : le thème était varié peu à peu et progressivement animé ; il était accompagné par des tambours frappés avec les mains, et dont le mouvement se conformait à celui du chant.



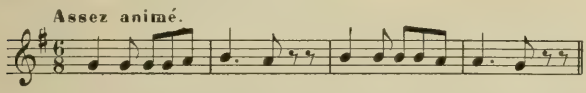
Formules successives d'accompagnement des tambours :

Les artistes hindous, chanteurs et danseurs, qui sont venus s'exhiber à Paris pendant l'Exposition de 1900 (il s'en trouvait dans plusieurs établissements de la section coloniale, ainsi qu'au théâtre du Tour du Monde) n'ont pas paru appartenir à un rang fort élevé dans quelque hiérarchie que ce soit, sociale ou artistique. Aussi n'avons-nous pu

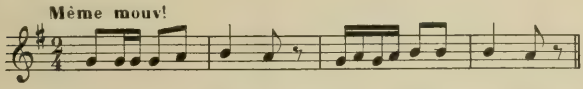
entendre de leur bouche aucun chant de haut style ni de quelque développement. Ils ne se sont guère montrés à nous que dans des danses et évolutions plus ou moins accompagnées de chant et d'instruments à percussion, et souvent, dans le tumulte, la musique était assez malaisée à percevoir distinctement. Il nous a paru cependant que leurs airs de danse n'étaient en général que de très courtes formules rythmiques, roulant sur quelques notes, si simples, et d'ailleurs d'un caractère si spécial que nous en avons parfois retrouvé les mêmes successions dans les divers spectacles. En voici un exemple que nous a fourni le théâtre Indo-Chinois, où nous avions trouvé précédemment un intéressant morceau de musique cambodgienne : un groupe d'hindous y exécutait, avec beaucoup de précision, une danse d'ensemble, dont le son principal était produit par des baguettes d'un bois très sonore que les danseurs frappaient l'une contre l'autre à chaque temps Je me rappelais, en les écoutant, ce vers de Verlaine décrivant les bruits populaires dont s'animent les bords du fleuve Ganga :

Au claquement massif des cymbales de bois.

Mais, si dominant que fût le bruit de cette percussion, il n'empêchait pas d'entendre un chant bref, au rythme net, qui se répétait indéfiniment d'un bout à l'autre de la danse, attaqué par une voix seule, repris par le chœur des danseurs, et s'animant progressivement sans cesser d'alterner du soliste à l'ensemble des voix :

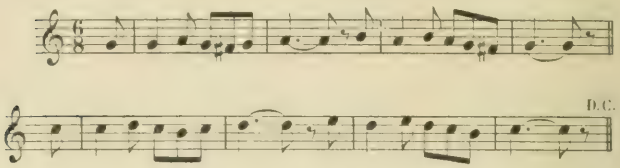


Quelquefois le chanteur ajoutait des notes d'ornement qui n'allaient pas à moins qu'à former de véritables variations, modifiant jusqu'au temps principal :

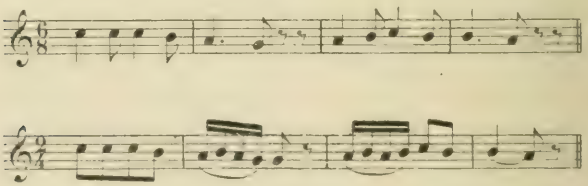


Dans un autre spectacle exotique (le Théâtre Hindou) j'ai retrouvé la même danse et, à quelques notes près, le même thème, mais avec cette

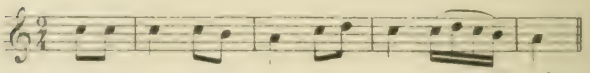
particularité singulière que, l'alternance ayant lieu, non entre un soliste et le chœur, mais entre deux chœurs, le second chœur répétait le chant à la quarte supérieure : ébauche de modulation qu'il était intéressant de retrouver ici.



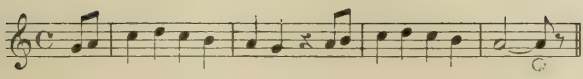
Ces petites formules mélodiques, si rudimentaires, sont bien, en vérité, l'enfance de l'art. Pourtant un sentiment tonal très net s'en dégage. Celles qui viennent d'être notées sont franchement dans le mode majeur; mais il suffit d'un simple déplacement de la note finale pour modifier la tonalité. Dans l'exemple suivant — un thème et sa variation — évoluant sur quatre notes, nous ne saurions trop dire si la finale *la* doit être prise pour tonique, ou si ce rôle ne reste pas plutôt au *sol* par lequel se termine le premier membre de phrase :



Mais le suivant est décidément un mineur ayant *la* pour tonique :

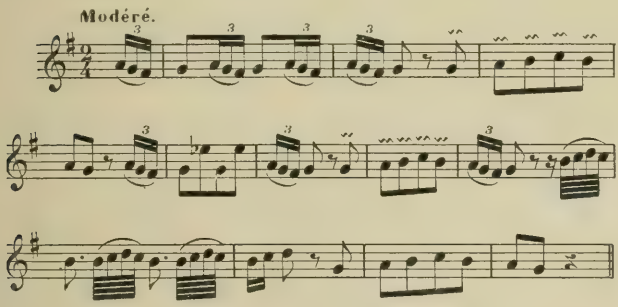


Il nous semble qu'il en doit être de même du thème suivant, malgré l'alternance déjà constatée du *sol* et du *la* aux deux cadences successives.



Telle est la seule musique vocale qu'il nous ait été donné d'entendre et de noter à l'audition des sujets hindous venus à Paris l'an dernier, et l'on ne peut nier que cette musique soit simple, simple à l'excès. Elle ne le cède en rien, à cet égard, à celle des peuples les plus sauvages. Les nègres perdus dans les classiques ténèbres de l'Afrique ont parfois des formes musicales plus riches et moins élémentaires. Décadence, ou survivance d'un art primitif dans les classes inférieures de la société hindoue? C'est là un trop grave problème pour que nous songions à le résoudre, et nous nous contentons de le poser.

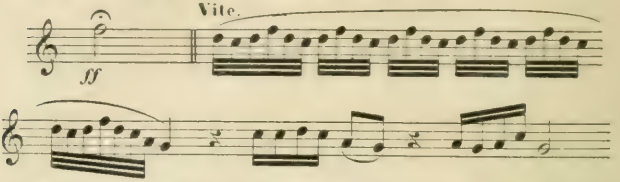
Comme musique instrumentale, les Hindous que nous avons entendus ne connaissent rien que les instruments à percussion : tambours de diverses sortes, parfois des clochettes, rythmant les temps principaux du chant. Le théâtre hindou possédait, il est vrai, un joueur d'une espèce de hautbois criard, qui marchait en tête de la troupe dans les cortèges. J'ai noté d'après lui le thème suivant :



Il est patent que cette mélopée n'est pas hindoue, mais arabe, et nous savons qu'en effet les Arabes ont exercé une grande influence sur la pratique de la musique dans l'Inde, aussi bien que sur la plupart des éléments de la civilisation de ce grand pays.

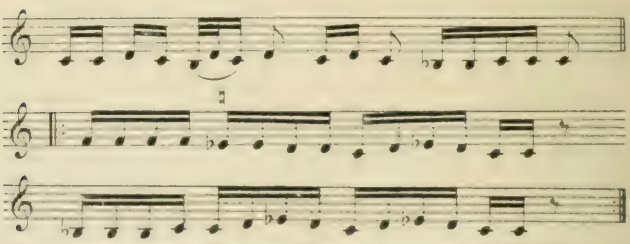
Voici pourtant un autre dessin instrumental dont l'apparence exté-

rieure ne semble pas fort différente de celle du précédent. Je l'ai ouï exécuter par un charmeur de serpents sur le *tubri*, instrument populaire (sorte de musette) dont se servent ces sortes d'opérateurs.



Mais notons que, sous la multiplicité des notes, nous distinguons l'échelle incomplète des cinq sons (*si* et *mi* faisant défaut dans la gamme dans laquelle est formée la mélopée ci-dessus), tandis que le précédent dessin faisait appel aux ressources plus variées des échelles chères aux orientaux proprement dits. Le chant du charmeur de serpents hindou nous rapproche de l'Extrême-Orient. C'est ainsi que les moindres détails, lorsqu'ils sont attentivement observés, nous permettent de nous rendre compte de la diversité de physionomie musicale des races souvent les plus voisines et les plus étroitement confondues.

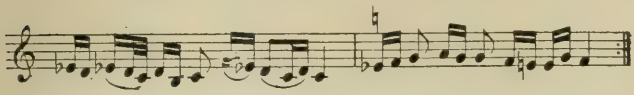
Le Râjâ S. Mohun Tagore donne la notation complète d'un chant de charmeur de serpents : c'est une sorte de psalmodie, dont les paroles sont une invocation à la divinité qui commande aux serpents, pour la prier de garantir le charmeur contre les morsures. Elle est accompagnée, dit notre auteur, par l'instrument pastoral déjà mentionné, le *tubri*. En voici la principale formule (1) :



(1) Soudindro Mohun Tagore, *A Few specimens of Indian Songs*, n° 22, p. 74.

Le livre donne la notation des versets successifs, lesquels ne diffèrent entre eux que par quelques notes sans importance. Observons cependant qu'à la première attaque de la deuxième reprise, le *mi* (2e note) est naturel et n'est bémolisé qu'aux reprises suivantes.

Voici une autre mélodie, de caractère plus particulièrement rustique, qui présente un exemple d'altération analogue (1) :



Il est à remarquer que, dans la seconde strophe notée, semblable à celle-ci à quelques notes d'ornement près, le *mi*, d'abord bémol, naturel à la fin, se trouve altéré par le bécarre dès la première note à la seconde période, qui prend ainsi dès l'abord une physionomie toute différente de la première.

Je ne puis m'empêcher, en lisant ces mélodies auxquelles l'altération d'un même degré donne un caractère si particulier, de songer à un air de flûte que j'ouïs jadis, joué par M. Taffanel sur les notes les plus graves de son instrument, sous le nom de mélodie hindoue, dans le ballet du *Roi de Lahore*. Je ne sais trop si cette mélodie, d'accent vraiment suggestif, avec son passage incessant du majeur au mineur et réciproquement, est vraiment un air hindou, ou s'il n'a pas été composé de toutes pièces par M. Massenet : j'inclinerais plutôt vers cette seconde hypothèse; mais il est constant que les procédés employés sont tout à fait semblables à ceux dont nous reconnaissons l'emploi dans les notations authentiques d'un notable habitant de l'Inde; et cela est tout à l'honneur du compositeur, soit qu'il ait su en faire usage à l'aide d'une documentation fidèle, soit qu'il les ait retrouvés par la simple intuition.

Léo Delibes aussi, dans *Lakmé*, s'est servi de quelques mélodies hindoues : l'on a rapporté le nom de la personne qui les lui a communiquées, et à qui un attentat célèbre, dont elle fut victime, a valu, il y a plusieurs années, une peu enviable renommée. Bien que l'auteur, que son génie particulier prédisposait à l'emploi de ces notations pittores-

---

(1) Sourindro Mohun Tagore, *A Few specimens of Indian Songs*, n° 21, p. 73.

ques, se les sont si bien assimilées qu'il est difficile de distinguer ces thèmes exotiques de ceux qui sont de lui, il nous semble qu'il serait possible d'en dégager quelques-uns de leur brillant vêtement de musique française. C'est surtout dans le second acte qu'on les pourrait trouver. Je ne parle pas de la marche des fifres, qui n'est évidemment qu'un refrain militaire anglais. Mais, dans le ballet, les airs de danse portent des noms de danses hindoues, et il est clair que c'est là que les airs du pays ont été le plus utilisés. Le premier, intitulé *Terâna*, a pour thème un motif à *six-huit* dont on retrouve la ligne presque semblable dans un exemple de *Terâna* donné par Fétis (1) : dans ce dernier, il est vrai, la mélodie est à *deux-quatre*, mais il est facile de reconnaître dans l'arrangement ternaire le tour de main du compositeur. Les autres airs de ballet se nomment *Rektah* et *Persian* : dans ce dernier, le hautbois exécute des glissades en petites notes rapides, assez analogues à celles d'un exemple de musique instrumentale précédemment donné.

S'il faut en croire Fétis (et il n'y a point de raisons ici pour ne pas le faire), la plupart des airs de danse répandus présentement dans l'Inde seraient d'origine étrangère. « Les *rektahs* sont persans, les *touppahs*, mongols, et les *terânas*, arabes (2). » Les exemples notés qu'il donne à la suite de cette déclaration semblent établir en effet une influence assez notable de la musique arabe.

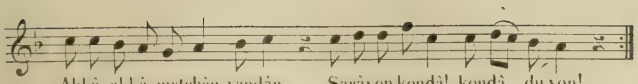
L'on a peu recueilli de chansons populaires dans l'Inde, — car les citations ci-dessus appartiennent, en somme, à un art savant, si différent soit-il de celui de nos pays occidentaux. Voici pourtant une chanson tamoule, notée par un Français sur la côte orientale de l'Inde il y a plus de quarante ans, et qui a été imprimée depuis lors dans un périodique français (3) :

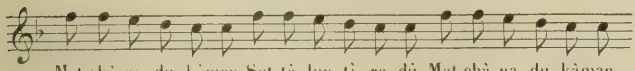
---

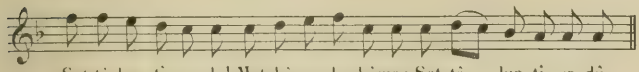
1 *Histoire générale de la Musique*, II, 271.

2 Fétis, *Hist. de la Musique*, II, 267.

3 *Annuaire des traditions populaires*, 1887, p. 23, où recueillie par M. Eug. Sice, à Karikal, en 1860, et publiée par M. Julien Vinson.







Traduction. — Sœur, sœur, le beau frère est venu. — Porte du vin que nous nous réjouissions! — L'amour d'un beau frère — ne finira pas même à la mort.

Nous connaissons un autre livre de musique tamoule, mais qui n'est pas une œuvre originale; c'est un recueil de cantiques composés par les missionnaires chrétiens en langage et sur des airs du pays, suivant une coutume très ancienne : l'on sait qu'en tout temps et dans tout pays les prosélytes de la religion chrétienne ont adapté des paroles religieuses à des airs profanes, se servant ainsi de la musique comme d'un moyen, certainement très efficace, de propagation des idées. Nous avons donné assez d'extraits d'autres publications, plus authentiques, de l'art lyrique de l'Inde pour nous croire autorisé à négliger celle-ci, que nous n'avons pourtant pas voulu passer complètement sous silence (1).

Du théâtre dans l'Inde, les auteurs précédemment cités ne nous parlent guère. De fait, cet art parait être aujourd'hui tombé en désuétude, après avoir connu des époques d'une existence brillante. C'est un écrivain français qui nous renseignera le mieux sur son caractère et sur le rôle qu'y joue la musique. M. J. Grosset, qui faisait suivre son nom, en 1888, du titre de « Boursier d'études près la Faculté des Lettres de Lyon », a publié à cette époque, sous le nom de *Contribution à l'étude de la musique hindoue*, un important document qu'il dit remonter à une

(1) Ce livre (in-8° oblong, 1892) imprimé entièrement en langue tamoule, mais contenant quelques notes en français, en anglais et en latin, a été relié à la Bibliothèque du Conservatoire sous ce simple titre : *Airs indiens publiés à Madras.*

époque indéterminée, entre les deux derniers siècles avant l'ère chrétienne et les trois ou quatres siècles après : le vingt-huitième chapitre du *Traité sur le Théâtre* (*Nâtyaçâstra*) de Bharata, chapitre consacré à l'*Instrumentation musicale*. Il en donne un texte critique, suivi de la traduction, le tout accompagné d'un avant-propos de caractère général, et de notes nombreuses et circonstanciées (1).

Le livre en question est ancien, mais on peut trouver encore dans l'Inde quelques survivances des coutumes qu'il rapporte. C'est ainsi qu'aujourd'hui encore il se donne dans le Bengale des représentations populaires, appelées *yâtras*, où se jouent des pièces en bengali moderne, composées par des lettrés sur certains épisodes du *Râmâyana* et du *Mahâbhârata*, à l'imitation des antiques drames sanskrits. Le chant et l'élément lyrique y tiennent une place importante : tandis que le dialogue est souvent laissé à l'improvisation de l'acteur, les vers, la musique, la mimique et la danse sont traités avec un souci tout particulier.

Dans les provinces occidentales existent des productions analogues, les *râsas*, sortes de ballets accompagnés de chansons et de gestes mesurés, représentant également les aventures de Râma ou de Krisna.

Plusieurs pièces de l'ancien théâtre hindou comportent des parties lyriques auxquelles la musique était certainement associée dans la pratique. Il est question d'orchestres, de chants, de mimique et de danse ; la scène est encombrée d'instruments de musique qu'une voix ordonne d'enlever à un moment donné, etc.

Les prologues, notamment, paraissent avoir eu un caractère spécialement musical. Voici comment un ancien poème raconte le commencement d'une pièce légendaire, *le Rendez-vous de Rambhâ* :

« Ils font retentir les cymbales, les instruments à vent accompagnés

---

(1) Nous avons eu grand'peine à trouver ce livre, sur lequel nous avions pourtant une indication bibliographique parfaitement exacte. C'est que, bien qu'il forme un tout et qu'il ait une pagination spéciale, il est imprimé dans un recueil intitulé *Mélanges de Philologie indo-européenne*, par M. Paul Regnaud, professeur de sanskrit, et MM. J. Grosset et Grandjean, étudiants, etc., formant le t. VI de la *Bibliothèque de la Faculté des Lettres de Lyon*, Paris, Leroux, 1888. Nous en donnons le titre complet afin d'éviter à ceux qui voudraient le connaître la peine des vaines recherches que nous avons dû faire avant d'en avoir communication.

du bruit des tambours, les divers instruments aux cordes sonores, aux notes harmonieuses.

» Alors les femmes de la race de Bhima chantent l'air appelé *Châlikya* sur le mode *gândhâra* usité chez les dieux, véritable ambroisie de l'oreille, charme à la fois de l'esprit et des sens.

» Elles chantent la « Descente du Gange », elles exécutent avec un ensemble parfait cet *âsârita*, combinaison d'agréables mélodies.

» Les Asuras subissent le charme de leur chant que cadencent les *layas* et les *tâlas;* ils écoutent cette œuvre magnifique, « la Descente du Gange », et, ravis, se lèvent à plusieurs reprises.

» ... On exécute le *nândi*. Cette bénédiction terminée, le fils de Rukmini récite une *çloka* relatif à la « Descente du Gange », qu'il accompagne d'un jeu savant.

» Après quoi vient la représentation de la pièce « Les Entretiens amoureux de Rambhâ et du fils de Kuvera... »

Combien il serait intéressant pour nous d'avoir un texte exact et accessible d'une de ces pièces, anciennes ou modernes, avec la notation musicale, — ou, mieux encore, d'en voir la représentation! Malheureusement cela ne nous a pas été donné, et ne le sera probablement jamais. Il faut donc nous en tenir à ces explications lointaines, desquelles ressort du moins cette observation, que le rôle de la musique dans le théâtre hindou est, à peu de chose près, semblable à celui qui lui appartient dans tout le théâtre d'Extrême-Orient, et que ce rôle (les formes étant mises à part) ne paraît pas très différent non plus de celui qui lui était assigné dans l'antique tragédie grecque.

Les instruments y tiennent une grande place, accompagnant l'action d'une musique de scène appropriée. Dans le chapitre du *Traité sur le théâtre* de Bharata, qui forme la base du savant travail de M. Grosset et traite de l'*Instrumentation musicale*, l'auteur, dès la première phrase, divise ces instruments en quatre classes : instruments à cordes, tambours, cymbales, flûtes; puis il ajoute : « Dans le drame, ces quatre espèces se réduisent à trois : les instruments à cordes (y compris les voix), les tambours, et, chose singulière, l'exécution scénique (diction, gesticulation, danse) ». Ainsi, ce qui constitue l'interprétation même du drame est considéré par les hindous comme un élément musical. Au reste, il y a parfois dans leur esprit d'étranges confusions. C'est ainsi

que, la base de la musique étant représentée à leurs yeux par un instrument, la *vina*, d'origine divine, la voix humaine, le corps humain tout entier n'est plus pour eux qu'un instrument de musique : *la vina corporelle!* (1)

Du moins, à défaut de la musique même, nous connaissons aussi bien qu'il est possible de le souhaiter les instruments destinés à lui donner la vie sonore. Grâce à l'intelligente générosité du Râja Sourindro Mohun Tagore et à l'amour qu'il professe pour son art national, qui lui fait chercher tous les moyens pour en répandre la connaissance en Europe, il nous est permis de contempler au moins les formes des instruments en usage dans l'Inde moderne : le savant musicographe hindou a fait don au gouvernement français, à des époques différentes, de deux collections qui sont conservées au Musée instrumental du Conservatoire. L'une est exposée, en belle place, dans une des salles du cabinet du conservateur, en attendant un agrandissement des locaux, qui permettra de la mettre plus immédiatement sous les yeux du public. L'on y voit, au centre, toute la série des instruments à cordes, quelques-uns à archet, le plus grand nombre pincés à l'aide des doigts ou avec un plectre. En haut s'étale la légendaire *Vina*, qui n'a plus pour caisse sonore, comme au temps où l'inventa le fils de Brâhma, la tortue symbolique sur laquelle repose le monde, mais qui aujourd'hui s'appuie, à ses deux extrémités, sur deux calebasses. Près de là, un petit tableau de sainteté, évidemment destiné par celui qui l'a peint à orner quelque pagode, nous montre la déesse Saraswatî, flottant sur la mer, au milieu des lotus, et tenant serré contre elle un de ces instruments à la forme si différente de tout ce que le matériel musical nous montre en tout autre pays. Puis ce sont des espèces de violons à la table d'harmonie évidée, au fond arrondi comme celui du luth, ayant des oiseaux sculptés sur le manche. L'un a la forme d'un paon, l'autre d'un poisson ; un autre encore a pour caisse sonore une coquille de nacre. Certains ont la simplicité toute rudimentaire des instruments nègres ; pourtant la facture en est plus fine et plus soignée. Tel est le *Pinaka*, formé par une corde tendue sur un arc, et dont la sonorité doit être des plus faibles : il n'en a pas moins pour inventeur, disent les bonnes gens, le dieu Siva en personne. Puis

1 Voy. Grosset, ouvrage cité, p. 34, et note 22, p. 82.

ce sont quelques petites flûtes à bec, en bois blanc très léger et très sec, au tube mince, aux sons doux, — et des instruments à anche, au pavillon de cuivre mobile, — et le *tubri*, cet instrument rustique dont se servent les charmeurs de serpents, — et des trompettes recourbées et pointes, — et des conques au son rauque, dont certaines ont servi à des guerriers notables pour rallier leurs troupes sur les champs de bataille. Et maintenant voici les tambours, de toute forme et de toute dimension, depuis les énormes tambours de guerre jusqu'aux instruments destinés à rythmer la danse, en passant par une paire de petites timbales en terre cuite que l'on bat avec les mains, — et de petites cymbales minuscules, au son argentin et suraigu, et des clochettes de bronze surmontées par la figurine d'une divinité, et des grelots que les danseurs s'attachent aux chevilles (1).

Certes il y a là de quoi recontituer toute la vie musicale de l'Inde. Ce serait nous répéter que d'exprimer le regret que ces instruments si nombreux et si originaux, quelques-uns si beaux, restent muets. Exprimons plutôt un espoir : qu'il nous vienne quelque jour du pays asiatique un groupe de musiciens habiles en leur art, qui les décrochent de leurs vitrines et leur rendent la vie. Ainsi nous serait-il donné de connaître nous-mêmes des productions très vraisemblablement différentes des nôtres, d'en éprouver peut-être des sensations inconnues, enfin d'avoir une connaissance directe d'un art qui, malgré tant de pages écrites, reste jusqu'ici pour nous, dans une large mesure, lettre morte.

---

(1) Le Catalogue du Conservatoire, de Gustave Chouquet, donne la nomenclature complète de ces instruments.

VI

QUELQUES MOTS SUR LES MUSIQUES DE L'ASIE CENTRALE LES CHANTS DE L'ARMÉNIE

Nous ne pouvons, à l'occasion de ces simples notes d'ethnographie musicale, songer à parcourir tout l'univers. Bien des peuples devront nous rester ignorés au point de vue spécial qui nous occupe.

C'est ainsi que nous ne savons presque rien de la musique des races dont la connaissance serait peut-être pour nous la plus précieuse, celles qui peuplent les régions asiatiques, où l'on a coutume de reconnaître le berceau de l'humanité.

La Perse même, pays où règne une civilisation différente de la nôtre sans doute, mais qui fut extrêmement raffinée, est parmi ceux dont nous ignorons le plus la nature de l'esprit et des formes musicales. Ses philosophes, ses poètes sont connus en Occident; plusieurs sont hautement appréciés et ont exercé les séductions les plus vives. « Il est un poète en qui j'ai reconnu récemment le plus grand de tous, écrivait Richard Wagner dans l'isolement de son exil : c'est le poète persan Hafis. Ses écrits m'ont rempli d'une véritable terreur : avec toute notre culture européenne tant vantée, nous nous trouvons presque humiliés par ces productions que l'Orient a jadis vu s'épanouir avec une si sûre, si sereine et si haute tranquillité d'âme (1) ». Mais la musique persane n'a jamais produit des effets si intenses, et cela pour la fort bonne raison qu'elle nous est entièrement inconnue. Espérons que les relations qui s'établiront de plus en plus intimement dans l'avenir, grâce aux voies de pénétration qui font communiquer aujourd'hui ces pays avec nos régions occidentales, permettront sous peu de combler cette lacune. Sommes-nous autorisés à dire que cela est déjà

(1) R. Wagner, *Lettres à Auguste Rœckel*, 12 septembre 1852.

commence? Il est bien vrai qu'un musicien français fixé depuis plusieurs années à la cour du Shâh de Perse, par lequel il fut chargé d'organiser à l'européenne les musiques militaires. M. A. Lemaire, nous a donné quelques cahiers d'airs populaires persans. Mais il est regrettable qu'il ait cru devoir ajouter aux mélodies originales des accompagnements en un style de polka ou de pas redoublé peu compatible avec les formes de la musique orientale. Je croirais volontiers aussi que l'usage immodéré qu'il fait des barres de mesure, et l'emploi d'un *deux temps* inexorable et continu, ne nous permettent pas de nous faire une idée juste de ces musiques aux langueurs subtiles.

Nous devons cependant à M. Lemaire un document authentique d'une réelle valeur : c'est la collection des instruments de musique persans dont il a fait don au Musée du Conservatoire : violons *Kemantché* ayant pour corps une caisse sphérique en sapin ou en mûrier recouverte d'une peau parcheminée, et pour archet un bambou courbé tendu par une mèche de crin : luths *Thar* ou *Tchar* au long manche monté de cordes métalliques qui se pincent avec l'ongle, instrument persan par excellence, servant à accompagner le chant ; tympanon *Tchinthour* dont les cordes sont frappées par deux plectres et font entendre des sons harmonieux et brillants ; flûtes *Néi* ; hautbois *Sorna* qui se jouent dans les fêtes populaires et tous les jours au lever et au coucher du soleil, avec le *Karna*, longue trompette, instrument sacré, et les *Nagare*, petites timbales ; enfin, divers instruments à percussion, jusqu'aux petites castagnettes en bronze qui servent à la danse (1). Il ne nous manquerait rien si, à ces instruments, de formes et d'aspect suggestifs, était jointe la musique qui convient à chacun ; aussi souhaitons-nous que M. Lemaire ou quelque autre, reprenant le travail dans un esprit plus exact, le complète par de nouvelles notations, et qu'à celles-ci viennent se joindre des écrits, conçus suivant une méthode vraiment scientifique et sans hypothèses inconsidérées, qui nous donnent la connaissance des théories musicales des Persans, et, faisant abstraction, si possible, des influences arabes, sachent en dégager les éléments vraiment primitifs et indigènes.

---

1. Ces instruments sont classés et décrits dans le 2e supplément au catalogue du *Musée du Conservatoire National de Musique*, par Léon Pillaut, 1899.

Pour l'instant, nous sommes bien obligés de nous contenter des quelques rares publications existantes : quelques récits de voyageurs, généralement fort superficiels à notre point de vue, — quelques airs notés au XVIIIe siècle dans les écrits de Jean-Jacques Rousseau et de La Borde, et rentrant dans la catégorie des choses négligeables, — puis le 6e livre de l'*Histoire de la musique* de Fétis, qui n'est pas le plus mauvais de son ouvrage-capharnaum : le 4e chapitre est fort intéressant pour nous, avec des notations, qui semblent fidèles, de plusieurs chants écrits par l'historien sous la dictée d'un Persan attaché à l'ambassade de France en 1808.

Au fond, la musique persane n'est guère connue de nous autres occidentaux que par *Lalla-Roukh* de Félicien David, ou *Thamara* de M. Bourgault-Ducoudray, ou encore par les *Mélodies persanes* que Rubinstein a écrites sur des adaptations du poète Mirza Schaffy, et la ravissante et poétique *Nuit persane* de M. Saint-Saëns ; et tout cela est charmant, plein de grâces et de suggestions : mais c'est de la musique persane qui nous vient des bords de la Seine ou de la Néva !

Peut-être trouverions-nous quelques éléments plus authentiques dans les compositions des maîtres de la nouvelle école russe : l'*Esquisse des steppes de l'Asie centrale*, de Borodine, *Sadko*, la si remarquable symphonie de M. Rimsky-Korsakoff, ou telles autres pages que nous ont fait entendre les concerts. C'est bien en effet par la Russie que la lumière doit nous venir de ce côté. C'est à ses ingénieurs que nous devons désormais de pénétrer sans danger ni peine parmi des peuples qui nous étaient restés presque inconnus : ce sera sans doute aussi par ses artistes et ses savants que nous apprendrons à connaître les productions de leur génie.

Et c'est précisément dans un pays limitrophe de la Russie, et dont une partie est soumise à son empire, que nous allons faire une nouvelle incursion musicale.

L'Arménie est un des plus anciens territoires dont il ait été fait positivement mention dans l'histoire de l'humanité. Tandis que les régions qui servirent de théâtre aux premiers chapitres de la Genèse sont vaguement définies, par contre il est spécifié qu'à la fin du déluge universel l'arche qui préserva de la noyade quelques couples d'animaux repro-

ducteurs, humanité comprise, s'arrêta au sommet du Mont Ararat — 5.248 mètres d'altitude, — ce qui fut un très beau résultat au point de vue de la navigation préhistorique! Or, cette montagne est le point culminant de l'Arménie. Irons-nous y rechercher les traces de la musique que l'on chantait dans l'arche de Noé? Peut-être aurions-nous à craindre d'être déçus... Moins aventureux, nous ne demanderons même pas si, dans cet antique royaume qui a connu tant de vicissitudes historiques, partagé aujourd'hui entre trois puissances étrangères, Russie, Perse, Empire Ottoman, et dont la portion soumise à ce dernier a récemment souffert tant de misères, les chants traditionnels ont conservé la pureté primitive d'une race autochtone : nous nous bornerons à écouter ces chants et à les transcrire tels que nous les avons entendus, sinon dans leur pays, qu'il ne nous a pas été donné de visiter, du moins de la bouche de plusieurs de ses enfants, fidèles aux souvenirs de la terre natale.

Nombreux sont les Arméniens que des circonstances diverses, particulièrement les massacres qui ont marqué les dernières années du XIXe siècle, ont amenés à se fixer parmi nous. Il nous a donc été facile d'entendre et de noter, sans sortir de Paris, un grand nombre de leurs chants populaires. Et déjà des maîtres tels que MM. Vincent d'Indy, Georges Marty, Ernest Reyer, Ch. Bordes, Bourgault-Ducoudray, Weckerlin, etc., ainsi que l'auteur de ce livre, ont eu l'occasion de mettre leur talent d'harmonistes au service de quelques-uns de ces chants, dont il a été composé un recueil. Il m'a été donné d'interroger plusieurs de ces Arméniens sur certaines particularités musicales : c'est d'après leurs souvenirs personnels et des documents imprimés qu'ils me communiquèrent que je puis donner le succinct aperçu qui va suivre des chants de l'Arménie.

Tout d'abord, ce pays, un des premiers où le christianisme ait été embrassé avec ferveur par les habitants (Corneille l'a glorifié en prenant pour un de ses plus sublimes héros le martyr Polyeucte) est aussi un de ceux où la liturgie musicale a été le plus anciennement fixée. Je ne veux qu'effleurer en passant ce côté très important de l'histoire musicale de l'Arménie : d'une part, ce serait sortir du sujet si, dans ces brèves notes d'ethnographie qui doivent être nécessairement limitées

à l'art populaire), j'abordais l'étude de la musique religieuse ; d'autre part, je n'ignore pas qu'au moment où j'écris ces lignes un jeune savant, M. Pierre Aubry, connu par d'intéressants travaux de musicologie médiévale, revient d'Arménie où il a été l'étudier sur place, ce qu'il a dû faire évidemment de façon beaucoup plus approfondie. Je lui laisse donc le soin de traiter la question aussi compendieusement qu'il sera nécessaire, et me bornerai à une simple observation.

L'on sait que la musique religieuse arménienne a une notation particulière, qu'on dit être d'origine très ancienne, et qui n'est point inconnue parmi nous, car elle a été étudiée par plusieurs auteurs. Cette notation a servi, dès l'origine, à transcrire les Canons et les chants religieux dans le livre intitulé *Charagan*, à la constitution duqu ont travaillé d'illustres prêtres de l'église arménienne, saint Saak, Parfianine, Mesrop, Moïse de Choren au cinquième siècle, Vardan-le-Grand, Joann Erzenkaiysk au huitième, etc.

« Afin de transmettre les mélodies du *Charagan*, dit un écrivain moderne, il existait des signes spéciaux. Ceux-ci n'exprimaient pas exactement la hauteur et la durée des sons, mais indiquaient seulement à peu près la direction de la voix, quelques inflexions, et le temps pour garder le son. En un mot, si l'on peut s'exprimer ainsi, ils ne servaient pas à *transmettre* la mélodie, mais seulement à la *rappeler*. Ce système, vu sa difficulté et le grand nombre de gens qu'il fallait instruire, n'était pas le plus généralement répandu : il y avait un autre moyen, plus vulgaire, pour enseigner ces mélodies. Les religieux du monastère d'Etchmeatzin, qui avaient la charge de préparer les prêtres et chanteurs pour les eglises, convoquaient les jeunes gens des différentes provinces pour leur apprendre ces mélodies de vive voix ; après quoi ils les envoyaient dans differentes localités pour remplir l'emploi de chanteurs d'église (1). » Il y eut plus tard de véritables inspecteurs, qui se transportaient de ville en ville, exerçant leur surveillance pour établir ou conserver l'unité de la liturgie.

---

(1) Ces détails sont empruntés à un livre de vulgarisation traitant des particularités les plus diverses de la vie et de l'histoire arménienne, publié en Russie, après les massacres, par un réfugié, et mis en vente au bénéfice des victimes sous le titre de l'*Aide fraternelle aux Arméniens*, par Grégoire Djanchian, Moscou, 2e édition, 1898.

Ce système de transmission orale administrativement organisé n'est-il pas chose intéressante à noter pour ceux que préoccupe la question de la tradition populaire ?

Ce qui nous est dit de l' « à peu près » de la notation musicale primitive en Arménie n'est pas moins digne d'attention, car cela s'accorde le mieux du monde avec ce que nous savons d'autre part de la notation, également primitive, de l'Occident, celle des neumes qui, eux aussi, ne faisaient qu' « indiquer seulement à peu près la direction de la voix, — n'exprimaient pas exactement la hauteur et la durée des sons », et, en un mot, « ne servaient pas à transmettre la mélodie, mais à la rappeler ». Tant il est vrai que tout se passe partout de même manière, simultanément et parallèlement.

A côté de sa musique religieuse, l'Arménie possède un répertoire aussi intéressant qu'abondant de chants populaires. Ces chants constituent pour elle tout l'art musical, mais un art vraiment complet et répandu dans toutes les classes de la société. Car, c'est chose déjà maintes fois constatée, et que nous observons une fois de plus, il n'existe pas, parmi les peuples ayant conservé leur physionomie primitive, la différence si tranchée dans nos pays ultra-civilisés entre l'art des classes supérieures et celui du peuple. Là-bas, il n'y a qu'un art, le même pour les grands et pour les humbles. En Russie même, malgré l'influence si efficace de la civilisation occidentale depuis le milieu du dix-huitième siècle, toute trace des antiques influences n'a pas disparu. Nous savons avec quel bonheur les maîtres musiciens que possède aujourd'hui ce pays ont su s'inspirer de leurs mélodies populaires. Mais voici un autre fait qui montre bien mieux combien ces chants font partie intégrante du patrimoine national : on les enseigne à l'école, dans les classes de musique, cela non seulement dans les écoles primaires, mais jusque dans celles où se donne l'enseignement le plus élevé, au même titre que les productions de la littérature classique et nationale que tout homme cultivé doit connaître ; de telle façon que les mêmes chants sont méthodiquement inculqués dès l'enfance à tous les futurs citoyens de l'Empire, depuis le plus petit moujik jusqu'à ceux qui sont destinés à occuper les plus hautes fonctions.

Je ne sais si, à ce point de vue particulier, il en est de même en Ar-

ménie; toujours est-il que les chants des fêtes, des noces, des banquets et des diverses autres manifestations de la vie publique sont communs au peuple et aux classes supérieures, et constituent la seule musique du pays. Et si nous remontons à une époque ancienne, nous pourrons voir, nous dit un auteur déjà cité, que ces chants n'étaient pas seulement destinés aux réjouissances publiques, mais qu'un certain nombre étaient regardés comme devant servir à l'éducation du peuple, et si hautement appréciés que ceux qui les faisaient entendre n'étaient pas considérés seulement comme des chanteurs, mais comme des maîtres. C'est ainsi que les *Achoug* étaient entourés d'une grande considération : c'étaient des chanteurs, souvent aveugles (la tradition en a été inaugurée dès Homère), que l'on peut rencontrer encore aujourd'hui, soit fixés dans une ville, soit errant de canton en canton, chantant, en s'accompagnant sur le *Thar* à huit cordes, ou sur le *Saz* à cinq cordes, les œuvres des poètes arméniens, composant des mélodies et des vers, improvisant même, suivant les circonstances. On a vu des *Achoug* ne pas craindre de sortir des frontières de l'Arménie et d'aller se faire entendre dans les cours des rois de Perse ou de Géorgie; malgré cela ils n'ont jamais cherché à modifier leur manière dans un sens aristocratique; leur art est resté essentiellement populaire; c'est au milieu de la nation d'Arménie, dont la vie est toute démocratique, que leurs chants ont toujours été et demeurent à leur vraie place.

Ces chants sont d'espèces assez variées. Au point de vue musical, nous ne saurions dire qu'ils introduisent chez nous une note absolument nouvelle : familiers que nous sommes depuis longtemps avec les chants orientaux, nous en avons retrouvé les inflexions favorites dans la plupart des chants arméniens. Avec eux nous nous rapprochons notablement de l'Europe, dont nous avaient tant éloignés les musiques de l'Extrême-Orient et des Indes. Les mélodies ont un développement vocal mieux en rapport avec celles de l'Italie, ou de l'Espagne, ou des peuples tchèques; d'autres nous rappellent plutôt celles des Arabes. Les tonalités sont mieux définies, sans pourtant connaître les limites par trop étroites de notre majeur et notre mineur : beaucoup de ces chants s'achèvent sur des degrés autres que la tonique (la dominante surtout, ou bien le second degré appelant harmoniquement l'accord de dominante); mais, dans leur développement général, il est rare que nous

soyons embarrassés à déterminer pour chacun un mode conforme à notre sentiment. La famille mineure y domine dans des proportions plus considérables encore qu'il n'est coutume, malgré son importance des longtemps constatée dans le chant populaire de tous les pays.

Un grand sentiment de mélancolie règne en effet sur l'ensemble de ces chants. Dans certains, la tristesse est mêlée de langueur; mais dans beaucoup d'autres elle n'exclut pas la vivacité ni surtout l'énergie. Quelques-uns sont d'un développement assez considérable : tel celui qui ouvre le recueil ci-dessus mentionné, *les Larmes de l'Arax*, harmonisé par M. Vincent d'Indy : ce sont bien les mêmes formules qui circulent d'un bout à l'autre; mais, distribuées irrégulièrement, et non suivant la coupe habituelle du couplet, elles donnent au chant une apparence de liberté de laquelle il prend une envergure assez rare. Ce morceau est d'ailleurs tout moderne, poétiquement aussi bien que musicalement; et de même que certaines pièces de vers ont inspiré souvent plusieurs compositeurs, de même il a été fait pour *les Larmes de l'Arax* plusieurs mélodies. J'en connais une seconde, ayant le caractère sombre particulier à certains chants russes, desquels elle est très probablement inspirée.

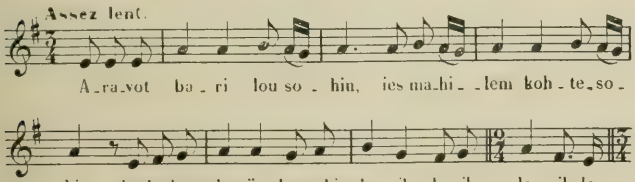
Un autre, *Zem Guelkhine*, harmonisé par M. Bourgault-Ducoudray, — une chanson de danse avec des paroles d'amour d'une saveur très originale — est bien divisé en couplets, mais ces couplets sont chacun d'assez longue haleine, comportant deux périodes qui, se répondant symétriquement l'une à l'autre, semblent appartenir à deux tons différents. M. Bourgault-Ducoudray les a en effet harmonisés en commençant en *sol bémol majeur* et en terminant en *mi bémol mineur*, et il ne pouvait faire autrement, vu les nécessités, parfois trop étroites, de nos principes harmoniques. La vérité est pourtant qu'au point de vue mélodique pur, l'unité tonale est entière : la mélodie appartenant à la gamme correspondant à notre premier ton du plain-chant, la première période évolue simplement entre le 7e et le 3e degré, tandis que la deuxième lui répond en reproduisant presque intégralement le même dessin une tierce au-dessous, du 5e degré à la tonique; il n'y a donc point ici de modulation, — et de fait on peut poser en principe que la modulation est chose inconnue à la mélodie populaire.

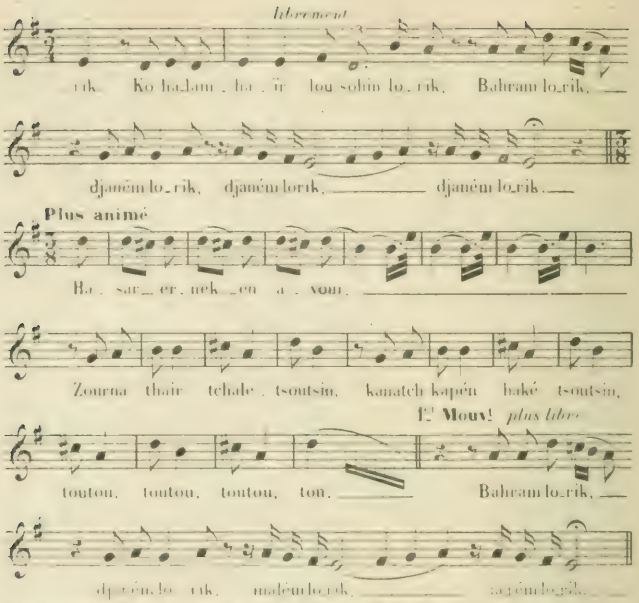
Une troisième chanson, *Hairik*, harmonisée par M. Ch. Bordes, est un parfait exemple de la langueur orientale, non dénuée de quelque mono-

tonie, en même temps qu'elle nous offre un type caractéristique de ce mode, comprenant l'intervalle de seconde augmentée, et concluant sur la dominante, généralement désigné par le nom de chromatique oriental. Cette formule mélodique est tellement populaire que nous la retrouvons presque identique, mais dans un tout autre mouvement (vif au lieu d'être lent), sur un air de danse instrumental (la chanson au contraire a des paroles rêveuses, où il est question de la brise et des bruits mystérieux de la mer), noté dans le livre déjà cité, *l'Aide fraternelle aux Arméniens*, lequel comprend quelques pages de notations musicales.

Nous ne reproduirons ici aucun de ces chants, les lecteurs qu'ils intéresseraient ayant toute facilité pour les connaître. Nous leur en communiquerons de plus inédits, pris d'ailleurs à des sources voisines.

Voici d'abord un chant d'amour qui m'a été dicté par un chanteur arménien, M. Galoust Boyadjian. Je crois le pouvoir donner comme un des modèles les plus remarquables que l'on puisse offrir du chant populaire en quelque pays que ce soit. D'accent lyrique au début et d'expression sentimentale, il prend peu à peu plus de précision rythmique, et devient une vraie chanson de danse, avec certains détails d'interprétation, qu'accentue la mimique, d'une fantaisie charmante : à la fin de la période, la voix glisse en une roulade descendante, sans intervalles définis, s'arrêtant au hasard sur une finale inarticulée (serait-ce point là, enfin! un exemple du fameux quart de ton?...); puis le chant redevient plus libre et d'accent mélancolique, comme au début, et s'achève sur une tonique franche et nettement posée. La tonalité générale est un *premier ton* des mieux caractérisés. Fidèle aux principes de notation rythmique déjà exposés, nous n'enfermons dans des barres de mesure que les parties de la mélopée qui sont nettement cadencées, laissant le reste sans aucune autre indication que celle qui résulte expressément de la valeur comparée des notes.





Traduction. — A la première heure du matin — je désire te rencontrer, — rencontrer ta bonne et heureuse vue, — Lorik, Lorik, Lorik, — ta bonne et heureuse vue, — Lorik, mon âme, — Lorik, mon bien, — Lorik, mon âme, — Mille fois heureux le jour — où l'on te mit ton costume vert — et l'on fit jouer le tambour et le hautbois, — tou, tou, tou, tou, tou, tou! — Ma chère Lorik, — Lorik, mon âme, — Lorik, mon bien, — Lorik, mon âme.

Émanation du génie populaire, la chanson arménienne s'associe constamment aux coutumes et aux superstitions nationales.

Il est, dans l'année, une date qui a donné lieu, toujours et en tout pays, à des fêtes populaires auxquelles le chant s'est trouvé naturellement mêlé : c'est celle qui marque le retour du printemps. La France avait autrefois ses fêtes de mai. La « Nuit de Walpurgis » chantée par Gœthe, la « Nuit d'été » dont Shakespeare a conté « le Songe », nous ont représenté le spectacle exquis de traditions semblables.

En Arménie, cette nuit de féerie est celle de l'Ascension.

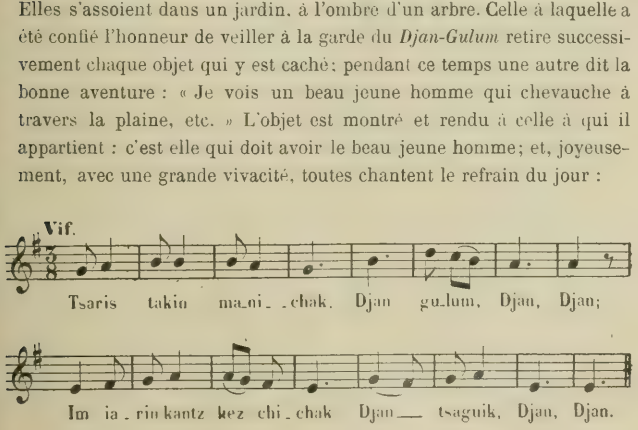
Deux jours avant la fête, les jeunes filles s'en vont par petits groupes

dans les champs pour y cueillir les fleurs symboliques et préparer leurs « Djan-Gulum ».

Ce vocable bizarre est le refrain de la Chanson de l'Ascension. Il se compose de deux mots persans, *Djan*, qui veut dire « âme » (dans le sens tendre de l'adjectif « cher », comme Corneille écrivait : « Ma chère âme), et *Gul*, qui signifie « rose ».

La veille de l'Ascension, le même chœur de jeunes filles s'en va processionnellement à une source. L'une d'elles porte un vase, auquel on a donné aussi le nom de la chanson : *Djan-Gulum;* elle le purifie dans l'eau en prononçant des prières, l'essuie, puis chacune des jeunes filles l'orne des fleurs cueillies et jette dans l'intérieur un objet lui appartenant : une bague, une broche, ou tout autre bijou. Puis, après avoir achevé de le garnir de fleurs et l'avoir recouvert d'étoffes brillantes, elles reviennent au village en chantant. Celle qui porte le vase en a la garde et doit veiller précieusement à ce que les jeunes gens n'en dérobent rien pendant la nuit de l'Ascension.

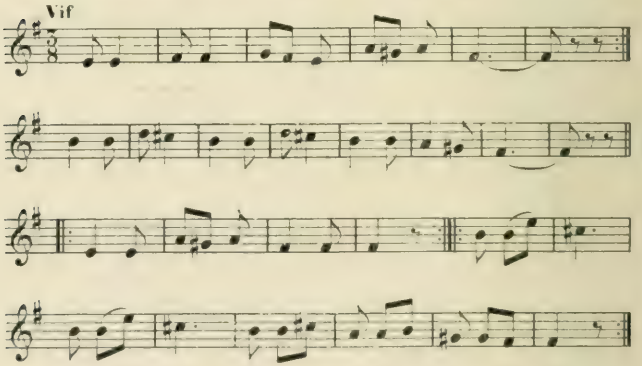
Enfin, le jour de la fête, les jeunes filles se rassemblent de nouveau. Elles s'assoient dans un jardin, à l'ombre d'un arbre. Celle à laquelle a été confié l'honneur de veiller à la garde du *Djan-Gulum* retire successivement chaque objet qui y est caché; pendant ce temps une autre dit la bonne aventure : « Je vois un beau jeune homme qui chevauche à travers la plaine, etc. » L'objet est montré et rendu à celle à qui il appartient : c'est elle qui doit avoir le beau jeune homme; et, joyeusement, avec une grande vivacité, toutes chantent le refrain du jour :



Traduction. — Sous mon arbre il y a des violettes, — Ame Rose, Ame Rose, — Je veux plutôt mon bien-aimé que toi, Violette, — Ame fleur, Ame fleur, Ame, Ame.

Je me priverai plutôt de huit touman, — Ame Rose, Ame Rose, — Je te ferai esclave de mon bien-aimé, — Ame fleur, Ame fleur, Ame, Ame.

Ce petit refrain nous offre un type fidèle de la chanson de danse arménienne. Le recueil déjà cité en donne une autre, un peu plus développée : *Boud Bartsr*, harmonisée par M. J.-B. Weckerlin. M. Galoust Boyadjian m'en a dicté une troisième, plus longue encore et composée de la répétition des mêmes formulettes, mais dans un ordre irrégulier et non dans la forme du couplet. Je n'en donne que la principale formule rythmique. Remarquons en passant que la succession : *croche*, *noire*, dans la mesure à *trois-huit*, c'est-à-dire la note d'attaque des temps forts plus courte de moitié que celle qui représente le temps faible, rythme si contraire au sentiment des peuples latins, est, dans la chanson arménienne, employée de façon aussi fréquente que naturelle. L'accent de ces chansons est bien moins lyrique que celui des précédentes, et ne tarderait pas à engendrer la monotonie. Au reste, malgré leur vivacité, ces mélodies mêmes ne connaissent pas le mode majeur : les trois que nous avons considérées appartiennent uniformément aux groupes mineurs.



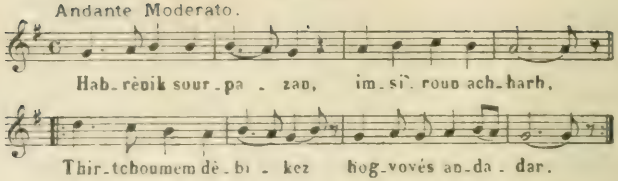
Mais la chanson arménienne ne se tient pas exclusivement dans ces régions simplement agréables. Elle sait s'élever jusqu'à celles où le chant populaire devient chant national. La poésie épique y est cultivée encore, sous une forme peut-être rudimentaire, pourtant non encore absolument indigne des nobles traditions de l'antiquité. Il est telle ville où, jadis, lorsqu'un habitant se faisait remarquer par une action d'éclat, les aèdes locaux composaient sur le héros une chanson qui se répandait

vite parmi le peuple: aux jours de fête, les hommes et les jeunes filles, se tenant par la main, à la manière des anciens chœurs de danse, la chantaient en s'avançant d'un pas cadencé.

L'amour de la nature en général, mais bien plus encore l'amour du pays natal, se peint dans un grand nombre de chansons arméniennes, même parmi celles qui n'ont pas cet objet comme principal. Parmi les morceaux du recueil de *Chants populaires arméniens*, il en est un, qu'a harmonisé M. Ernest Reyer, et dont le sentiment était en accord parfait avec celui qu'on pouvait supposer à l'auteur de *la Statue* et du *Selam* : c'est une charmante mélodie rêveuse, en mineur naturellement, évoquant de très près le souvenir d'une mélodie de *Lalla Roukh*, de ce Félicien David qui avait eu une si géniale intuition de la musique orientale. Les paroles sont des paroles d'amour : elles célèbrent le printemps, le ciel bleu, la douceur du chant de la tourterelle, la splendeur des forêts de cèdre, et le poète subordonne toutes ces beautés à celle d'un objet dont la fin du couplet va nous révéler le nom. Ce nom, quel sera-t-il? *Kilikia*, nous dit enfin le poète; et nous songeons déjà à nous demander quelle femme aimée ces trois syllabes veulent désigner. Mais non : *Kilikia*, ce n'est point une femme, c'est un pays, la Cilicie; et l'exilé, devenu Arménien, ayant adopté les idées de cette nouvelle patrie, évoque par le chant la pensée de l'ancienne : c'est vers elle que va sa rêverie.

M. Georges Marty a harmonisé un autre de ces chants (moderne, de même que *les Larmes de l'Arax*) : *Herik Vordeak*, et celui-ci est un véritable cri de bataille. On chantait autrefois en France, sur une musique fâcheusement banale : « Guerre aux tyrans, etc. » Le chant arménien est comme une paraphrase de la même idée, mais avec un accent musical d'une autre énergie! Je ne vois guere que certains chants hongrois, comme ceux dont la *Marche de Racoksy* offre le prestigieux modèle, qui puissent l'égaler, — et, de fait, par un rapprochement que je ne chercherai point à expliquer, non seulement l'accent, mais même certains rythmes présentent quelques analogies avec le chant de guerre arménien.

Voici enfin une dernière mélodie, proclamant l'indépendance de la patrie, dont les Arméniens conservent pieusement le souvenir.



Traduction. — Sainte Patrie, o mon pays à moi, — mon âme s'envole vers toi sans cesse.
La destinée fait toujours mon tourment, et mon cœur ressente le bruit de tes fers.
Près de braves compagnons il est doux de combattre, — et pour l'œuvre sainte il est doux de mourir.
Mais hélas! dans cette prison enferme, loin du monde, — sur les champs de bataille je manque à l'appel !

Par sa forme, sa tonalité, son aspect général, cette mélodie pourrait nous sembler moderne, — inspirée de quelque « hymne russe », exprimant au moins des sentiments de l'âme contemporaine. Or, celui qui me l'a chantée m'affirme l'avoir entendue, dans sa plus tendre enfance, dite par des vieillards, qui eux-mêmes l'avaient toujours connue, et n'en savaient point l'âge. C'est le chant d'amour des Arméniens pour le pays natal, et ils le répètent avec ferveur dans l'adversité comme dans la joie. Sous sa forme très simple, ce chant a de l'envergure, de l'envolée. Il exprime une foi sincère : il vibre ! Puisse-t-il être, pour ceux qui en ont conservé la mémoire, un gage d'espérance ; puisse-t-il avoir pour eux cette signification, qu'ils seront bientôt appelés à le chanter joyeusement en des jours meilleurs !

VII

LA MUSIQUE DES ARABES

Le temps ne serait-il point venu de consacrer une étude d'ensemble a la musique des Arabes? Ne se trouvera-t-il pas bientôt, pour nous en donner l'idée complète et nous en écrire l'histoire, un homme possédant la double compétence d'arabisant et de musicien — tout au moins deux hommes apportant chacun l'une de ces compétences, également pénétrés de l'esprit de la saine critique (plus nécessaire en un sujet si obscur que pour toute autre étude) et unissant leurs efforts en une féconde collaboration? La matière en vaudrait la peine, car elle est des plus vastes, embrassant une portion d'humanité considérable, dans l'espace comme dans le temps, se rattachant à l'étude d'une civilisation différente de la nôtre, assurément, mais qui, pendant plusieurs siècles, fut exceptionnellement brillante, comprenant enfin une multitude de questions, théoriques et pratiques, de la plus haute importance pour l'histoire générale de l'art.

Il faudrait d'abord considérer la musique arabe dans son antiquité. Celle-ci est moindre que celle de la musique européenne, représentée par l'art grec et par celui des premiers siècles du christianisme; pourtant elle est encore respectable. La musique a joué un rôle brillant à l'époque de la splendeur de l'empire des Arabes. Certains chanteurs de la cour des Khalifes furent si renommés que leurs noms ont passé à la postérité. Des écrits théoriques attestent encore pour nous combien cet art était l'objet de préoccupations sérieuses.

Un des premiers, le philosophe Al Farabi, qui vivait vers le neuvieme ou le dixième siècle de notre ère, c'est-à-dire à l'époque où la musique harmonique de l'Occident en était à ses premiers balbutiements, a laissé un traité qui témoigne du degré d'avancement auquel avaient dès lors atteint les spéculations musicales en pays arabe. Élevé dans les

lettres antiques, pénétré de l'esprit des philosophes classiques au point que ses contemporains le surnommèrent « le second maître » ou « le nouvel Aristote », il s'inspira principalement dans ses écrits des doctrines des musiciens grecs. Sans doute il n'y entendit guère plus que ses contemporains de l'Occident qui, tout en multipliant dans leurs traités de musique les mots et les noms qu'ils avaient lus dans Pythagore, Aristoxène ou Boèce, nous intéressent beaucoup plus par les renseignements qu'ils nous donnent sur les modes du plain-chant, ou l'Organum, ou les neumes, c'est-à-dire ce qui constituait le matériel d'art de leur temps : et de même Al Farabi nous est beaucoup plus précieux quand, au lieu de vouloir introduire dans la théorie de la musique arabe l'usage des échelles grecques, il s'est purement et simplement inspiré des principes dégagés de la pratique des musiciens qui chantaient autour de lui.

D'autres, venus postérieurement, surent y suppléer, et nous ont fait connaître la théorie de la musique telle qu'elle fut pratiquée par les artistes dans la période la plus brillante de la civilisation arabe : ce ne fut pas, à la vérité, sans mêler à leurs explications des obscurités qui sont pour nous trop souvent impénétrables, avec une surabondance de circonlocutions qui rendent difficile de percevoir nettement les parties essentielles du sujet. Il en est de ces écrits comme du chant arabe lui-même, tellement surchargé de petites notes, de broderies, d'*arabesques*, que la ligne mélodique en est recouverte, et que le sens nous en échappe parfois presque complètement.

Schaff-Eddin (XIVe siècle après Jésus-Christ), la grande autorité musicale arabe des anciens temps, reste comme un modèle de ce genre. Ses ouvrages sont surchargés d'un luxe invraisemblable de calculs, de figures géométriques, de démonstrations qui ne démontrent rien, car la science musicale échappe aux procédés de la mathématique : elle est chose d'observation, non de théorème.

Nous n'entreprendrons pas de citer ici les noms des autres théoriciens : ils n'apprendraient pas grand chose aux lecteurs qui en ignorent les productions, et nous avouons n'avoir aucune envie de les leur faire connaître. Observons simplement qu'à l'époque où se formèrent ces théories, l'influence persane s'était intimement mêlée à l'esprit arabe originel, et que c'est surtout dans les régions de l'Asie-Mineure les plus

voisines de la Perse que tous ces musiciens ont vecu (1). Bagdad, Samarcande, furent les principaux centres d'art de ce temps-là. Le poète Ali, d'Ispahan, eut une influence notable sur les musiciens qui l'entourèrent, compositeurs ou interprètes de ses chansons.

Aussi bien, la décadence des choses de l'esprit vint en même temps que déclina la puissance de l'empire arabe. Les écrivains continuent de produire, mais sans rien trouver de nouveau, si ce n'est pour encombrer leurs écrits, déjà peu lucides, de fables sur l'origine, le pouvoir et les effets de la musique, tout cela exprimé en un langage fleuri qui n'est pas fait pour en augmenter la précision. « Le plus grand nombre d'écrivains arabes sur la théorie de la musique, dit Fétis, appartiennent à la seconde moitié du dix-septième siècle ; c'est aussi à la même époque, depuis la chute du califat, que les Arabes jouirent d'une tranquillité qui avait été presque incessamment troublée pendant de longues périodes. Dans ce temps de luxe et de jouissances sensuelles, la musique, qui n'est qu'un plaisir de distraction pour les Orientaux favorisés de la fortune, tandis qu'elle est à la fois un besoin et une consolation pour le peuple, la musique et la danse furent les jouissances suprêmes au milieu de l'ennui des harems. Splendidement récompensés, les chanteurs et les joueurs d'instruments se multiplaient et ne négligeaient aucun moyen d'augmenter leur habileté. Telle est sans doute la cause pour laquelle bon nombre de traités de musique furent alors composés ou extraits d'anciens ouvrages, d'où l'on écartait ce qui était trop scientifique et difficile. L'intelligence ne fut pas constamment suffisante dans ces travaux de remaniements. La netteté, la précision sont presque toujours absentes de l'exposé des principes, la forme enigmatique environne les choses les plus simples et les transforme en problèmes. Prenant indifféremment leurs matériaux dans d'anciens ouvrages arabes et persans, dont les principes de tonalité sont différents, les

(1) « Grâce au mélange homogène de la civilisation orientale des Arabes avec celle des Persans, ces derniers devinrent les instructeurs des premiers, desquels ils avaient eux-mêmes appris l'art musical. Cependant les rôles furent bientôt renversés et les élèves devinrent les instructeurs, et c'est pour cela qu'il est difficile, aujourd'hui, de distinguer avec certitude le chant arabe du chant persan. Les chanteurs de la Perse se rendirent à la cour des Califes. L'un d'eux, nommé Nachid, esclave d'Abdallah-den-Djafer, enseignait le chant persan à Médine, mais il ne dédaignait pas en même temps d'apprendre le chant arabe. » *La Musique orientale, esquisse*, par M. A. Terschak.

auteurs anonymes de ces traités associent souvent des choses contradictoires. Il n'est pas rare de trouver dans leurs ouvrages la preuve qu'ils n'entendaient pas eux-mêmes ce qu'ils tiraient des sources anciennes. Ajoutons que les copistes des manuscrits, presque toujours étrangers au sujet qui y est traité, y ont ajouté d'innombrables fautes... » (1). L'on voudra bien admettre, après avoir lu ces appréciations justifiées, qu'il ne sera pas très facile de se reconnaître dans ce dédale; et Fétis qui, dans cette citation, s'exprimait avec tant de bon sens, aurait été mieux inspiré si, d'autre part, il eût été moins affirmatif à l'égard de théories dont, assure-t-il, les auteurs ne concevaient pas très bien eux-mêmes le sens véritable. Parmi celles-ci, il en est une que l'historien a faite sienne et soutenue avec la plus grande insistance et la plus inébranlable résolution : c'est celle qui consiste à professer que le tiers de ton est la base de la musique arabe. Il est bien vrai que tous ces théoriciens, que Dieu damne, ont prétendu diviser l'octave en dix-sept parties, dont chacune, suivant une interprétation erronée (car il n'est dit nulle part que ces dix-sept divisions de l'octave soient égales) peut-être assimilée approximativement à un tiers de ton. Mais voyez à quel point les théories sont fragiles! Voici qu'un de nos contemporains, le plus récent, sans doute, des Européens qui aient voyagé en Orient avec des intentions d'observations musicales, Dom J. Parisot, nous dit que, dans les écoles où l'on enseigne le chant oriental et dans lesquelles les principes de la musique européenne n'ont pas pénétré, l'on a définitivement renoncé à une doctrine dont l'antiquité si vénérable n'a même pu céler l'inconsistance. « Les savantes combinaisons d'intervalles établies par Al Farabi, Ibn Jafar, Safi-Eddin, résultant de calculs compliqués, et qui n'ont peut-être existé qu'en théorie, ont été définitivement laissées dans les livres et remplacées par le système à vingt-quatre divisions égales, système imaginé vers 1830 par Michel Meshaqua, de Damas. Son manuel musical est aujourd'hui adopté pratiquement par tous les musiciens en Syrie (2). » Ainsi cette théorie, aussi illustre que généralement incomprise, base nécessaire, d'après certains, de toute la musique arabe, aurait aujourd'hui perdu jusqu'au droit à l'existence!

---

1. Fétis, *Histoire de la musique*, II, 179.

2. Dom J. Parisot, *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, 1899, p. 21.

Voilà qui donne une idée bien fâcheuse de la solidité des principes sur lesquels elle fut édifiée. Nous dirons mieux plus tard ce qu'il en faut exactement penser; mais une telle conclusion à ce rapide résumé historique suffit dès à présent à nous prémunir contre l'excès de confiance que l'on a manifestée parfois envers les théories de la musique arabe.

La pratique de cet art aura pour nous infiniment plus d'intérêt. Le malheur est que, sauf quelques bribes entièrement négligeables, nous ne possédons aucun morceau de musique arabe qui puisse, en toute certitude, être considéré comme antérieur à la fin du XVIIIe siècle. Assurément la tradition peut nous avoir transmis des chants très anciens; mais cette ancienneté est impossible à déterminer en l'absence de tout document écrit, et ces documents font défaut, par la bonne raison que jamais les anciens musiciens arabes n'ont eu de notation musicale. Le fait qu'un si grand peuple, où la civilisation connut un haut degré d'avancement, où l'art de la musique fut de tout temps cultivé avec passion, n'a jamais appris à conserver ses chants à l'aide de l'écriture, est à noter comme un phénomène remarquable : il répond de façon péremptoire, d'une part, à ceux qui dédaignent d'attacher la moindre importance aux musiques que la seule tradition orale a conservées, et, d'autre part, à ces autres qui, étudiant les anciennes formes de l'art musical de l'Occident, — le chant grégorien, s'il faut l'appeler par son nom, — ne veulent pas admettre que ce chant ait pu être composé ni transmis sans le secours d'un système de notation aussi parfait que celui de la musique moderne.

L'ancienneté des chants arabes restera toujours chose hypothétique et incertaine. Est-ce à dire que certains de ces chants ne remontent pas à une époque vraiment antique? On le croirait parfois lorsqu'on entend se dérouler sur certains instruments rustiques des mélopées qui évoquent à la pensée des impressions de poésie biblique. L'inspiration en est si particulière et si suggestive qu'il semble, en les écoutant, voir revivre les mœurs primitives des peuples pasteurs qui habitaient l'antique Égypte ou la Terre promise. De fait, un des plus anciens écrivains arabes, Ibn Khaldun, a déclaré que dès avant l'islamisme les Arabes cultivaient la poésie, et que la musique, si elle n'avait pas encore atteint au même degré de perfection, était pratiquée par les conducteurs

de chameaux, — cela, naturellement, sous forme de chants populaires. Qu'il reste de ces antiques chants dans la mémoire des hommes d'aujourd'hui, c'est ce que nul ne pourrait certifier : mais le contraire ne peut l'être davantage. N'est-il pas bien probable, en effet, que certaines de ces mélopées, aux sons trainants et aux intonations singulières, que chantent encore en Orient les conducteurs de troupeaux, si elles ne sont pas identiques à celles que disait Eliezer menant ses chameaux à la fontaine où Rebecca les abreuva, doivent présenter encore avec elles de grandes analogies dans les formules, les rythmes et les caractères généraux ?

Ce durent être pourtant par d'autres musiques, aux formes plus subtiles, que furent délectés les khalifes qui étendirent si rapidement leur empire sur toute la partie occidentale de l'Asie, le nord de l'Afrique et certaines des contrées méditerranéennes de l'Europe. Et aujourd'hui encore, bien que la puissance politique des adeptes de Mahomet ait pris fin partout, et que leur civilisation soit en complète décadence, les Arabes forment encore la population principale de toutes les contrées sur lesquelles ils ont régné jadis ; on y parle leur langue, et l'on y a conservé la tradition de leurs chants.

Plusieurs musiciens ont exploré ces divers pays dans le cours du XIXe siècle. Quelques autres, antérieurement, lorsqu'ils traitaient du sujet classique par excellence, la musique des Grecs et des Hébreux, étaient parfois sortis de leur domaine pour faire quelques vagues incursions dans celui de la musique orientale : mais ce qu'ils écrivirent sur ce sujet fut d'une inconsistance qui confine au néant ! Il suffit, pour s'en convaincre, de lire les quelques notes que le jésuite Kircher donne sur la musique des Turcs, des Syriens et Chaldéens, des Ethiopiens et des Arabes (1). C'est à peine si, plus d'un siècle après, Laborde nous donne des indications plus précises. Quelques-unes de ses notations semblent bien avoir été prises à la bonne source, car on y reconnait des tournures particulières à la musique orientale, mais noyées dans un amas d'inexactitudes dues à l'incompétence du musicien qui les écrivit, et qui, trop familier avec la musique française du XVIIIe siècle pour entrer

---

1. Kircher. *Musurgia universalis*, 1650, t. I, p. 508 ; t. II, pp. 129 et suiv.

dans l'esprit d'un art si différent, ne put s'empêcher de transformer les mélodies et danses de l'Orient en gavottes, sarabandes et petits airs tendres (1).

Le premier travailleur sérieux fut Villoteau. De fait, c'est lui qui nous a laissé les ouvrages les plus recommandables et les plus importants de tout ce qui a été écrit sur la matière, aussi bien par l'étendue que par la fidélité des observations. Villoteau était un des membres de la mission scientifique qui accompagna l'expédition militaire de Bonaparte en Égypte. Ils étaient partis pour retrouver sur place les souvenirs d'une civilisation qui est bien, celle-ci, la plus antique de l'humanité, et le résultat de leurs travaux fut considérable, puisque ce fut l'origine de la science, aujourd'hui aussi positive que florissante, de l'Égyptologie. Les archéologues qui purent alors reconnaître et étudier les ruines merveilleuses de Thèbes, ouvrir les tombeaux et en exhumer des documents inestimables pour l'histoire de la civilisation humaine, réalisèrent donc toutes les espérances qu'on avait pu fonder sur leur départ. En fut-il de même pour Villoteau? S'il s'était embarqué dans la pensée qu'il allait retrouver la musique des Égyptiens de l'antiquité il dût être entièrement déçu. Néanmoins, il ne perdit pas son temps, loin de là : à défaut d'ancienne musique égyptienne, il trouva la musique arabe moderne, et celle-ci était tout aussi complètement ignorée. Il l'étudia consciencieusement; malgré quelques naïvetés et un manque d'idées générales bien excusable à cette époque et en une matière si neuve, en dépit aussi d'interprétations erronées d'écrits arabes de second ordre, dont le sens lui était doublement voilé par leur obscurité même qu'aggravaient les préjugés en cours, il a laissé un livre qui est un véritable monument, — plusieurs livres même, faisant partie de la *Description de l'Égypte*, imprimés magnifiquement, en grand format, avec de nombreux documents musicaux ou figures d'instruments, à l'Imprimerie impériale. Le plus important est *l'État actuel de l'art musical en Égypte* (1812); puis il faut citer la *Description des instruments de musique des*

---

(1) *Essai sur la musique*, 1780, t. I, pp. 383 et suiv. Tout n'est pas à rejeter dans la compilation que nous ont laissée les quatre volumes des *Essais* de Laborde, si incohérente soit-elle : il faut seulement savoir y distinguer le bon grain de l'ivraie, et celle-ci domine incontestablement.

orientaux, une *Dissertation sur les instruments de musique que l'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monuments de l'Égypte*, enfin un *Mémoire sur la musique de l'antique Egypte*.

L'on peut faire bon marché de ce dernier travail, nécessairement hypothétique. De même je pense que les études modernes peuvent considérer comme étant d'importance secondaire les soixante premières pages de *l'Etat actuel de l'art musical en Egypte*, tout encombrées de théories dont l'insuffisance est manifeste. Mais le livre devient très intéressant dès le moment où l'auteur considère la pratique de la musique parmi les habitants actuels de l'Egypte, c'est-à-dire chez les Arabes. Il est plein d'observations précises, d'un sens juste et d'une vue exacte, présentées avec autant de convenance que de clarté, parfois avec des remarques plaisantes et un certain esprit satirique qui n'est, quoi qu'en puissent penser les gens graves, aucunement déplacé dans un écrit sérieux de cette nature.

L'auteur commence par dire les premières difficultés de la tâche : il conte comme il lui fut malaisé d'inspirer confiance aux musiciens arabes et de les décider à lui faire entendre les premiers chants dont il pût prendre note : mais, ce premier résultat obtenu, et les mélodies fixées sur le papier, tout changea : cette notation des sons, dont les Arabes n'avaient pas la moindre idée, leur parut une si grande merveille que désormais ils ne surent pas refuser leurs plus précieuses mélopées à l'étonnant magicien en possession d'un tel secret ! — Il m'est arrivé à moi-même, sans aller si loin qu'en Egypte, de renouveler les mêmes effets auprès des chanteurs populaires de nos provinces, et je connais bien l'efficacité qu'a sur les esprits simples ce moyen de séduction par la notation musicale. Il est fort à croire que Villoteau est celui qui en a fait la première expérience.

Une observation faite à la page suivante du même livre nous va conduire à un rapprochement analogue. Le chant arabe, dit Villoteau, est surchargé d'ornements, improvisés et renouvelés sans cesse au gré des chanteurs et instrumentistes : leur abondance et leur liberté sont telles qu'après avoir entendu successivement quatre ou cinq versions du même chant il advint qu'il ne s'en trouva pas deux qui fussent parfaitement conformes entre elles. — Combien de fois n'ai-je pas eu à faire aussi des remarques analogues avec les chansons populaires françaises, surtout ces beaux chants à grand vent que les paysans répètent à voix

pleine, lançant au vent les notes tour à tour brisées ou prolongées des rustiques mélopées (1) ! Cette analogie, soit dit en passant, ne saurait être invoquée pour témoigner d'une influence quelconque du chant français sur le chant arabe, ou inversement : bien plutôt elle serait la preuve de l'identité du chant primitif, en tout temps et en tout lieu.

Entrant dans le vif du sujet, Villoteau fait suivre ces observations d'un chapitre consacré aux « chansons musicales en arabe vulgaire, exécutées par les *Alâtyeh* ou musiciens de profession ». Là, pour la première fois, se trouvent notées dans un livre européen onze chansons arabes avec leurs mélodies et leurs paroles originales, traduites en français par Silvestre de Sacy. Ce sont presque exclusivement des chansons d'amour. Je note, à propos des poésies, l'observation suivante : « Dans ces chansons, quoique tous les mots qui ont rapport à la personne aimée soient du masculin, il est toujours question d'une maîtresse. C'est par suite de l'usage où sont les Orientaux de ne point parler en public de leurs femmes qu'on substitue le masculin au féminin. » Nous avions déjà pu faire cette observation sur un chant du *Désert*, simple transcription d'une mélodie orientale, qui, chanté par un homme, a pour refrain ce vers :

Mon bien-aimé d'amour s'enivre.

Ce détail témoigne de la préoccupation d'exactitude qui fait un des principaux mérites de l'œuvre de Félicien David. Quant à Villoteau, pour en revenir à son livre, les mélodies dont il note la transcription dans ce même chapitre donnent non moins fidèlement l'impression de l'exactitude, sous cette seule réserve qu'on y remarque un parti pris excessif de simplification (avoué par l'auteur) par l'élimination trop absolue des ornements qui, au fond, bien que toujours renouvelés, font partie intégrante du chant arabe. L'observation suivante prouve d'ailleurs que Villoteau avait très bien écouté et bien compris : « Ce que nous aurions désiré de noter de plus, si cela eût été possible, c'est l'accent d'abandon et de mollesse avec lequel ces chanteurs expriment la mélancolique volupté répandue dans la plupart de

(1) On pourra, à ce sujet, comparer le développement de Villoteau (p. 65-66) avec celui d'un chapitre de mon *Histoire de la chanson populaire en France*, p. 338 à 345.

ces chansons. » Il n'est que trop vrai, en effet, que l'accent de la langueur orientale est trop insaisissable et trop subtil pour que notre sèche notation puisse en donner l'impression définitive.

Suit un chapitre sur les danses d'almées, particulièrement celle que la fin de siècle à présent périmée a dénommée « Danse du ventre ». Avec des mines offusquées et des airs pudibonds, Villoteau en fait une description des plus complètes, et si parfaitement conforme à ce que nous en avons vu, qu'il n'est pas douteux que la Danse du ventre, du temps de Bonaparte, fût absolument identique à celle qui sévit sous le Président Loubet. Exemple notable de l'immutabilité des choses!... Mais il y a mieux : à l'aide de citations empruntées aux écrivains latins de la belle époque, remontant même aux Grecs, chez qui, affirme-t-il, « cette danse était connue et en usage dans les fêtes bacchanales », notre savant auteur en arrive à nous convaincre que cette belle manifestation de l'esprit humain s'est maintenue sans déchoir depuis vingt-cinq ou trente siècles, pas beaucoup moins que les Pyramides! Danseuses du ventre, enorgueillissez-vous : votre noblesse est antique; elle remonte bien plus haut que les croisades ; elle a été consacrée de temps immémorial par les poètes : elle a été célébrée par Horace, Martial, Juvénal, et le distingué Pétrone!

Passons vite sur la fin de cette analyse. Villoteau ne donne pas d'air de danses d'almées, mais par contre il détermine les instruments qui les accompagnent, et en note les rythmes, absolument semblables à ceux que nous avons pu observer de nos jours. Puis, dans les chapitres suivants, il étudie la musique des marches militaires (air noté, avec transcription de tous les rythmes des instruments à percussion), les chants religieux, notamment l'appel du muezzin à la prière (4 airs notés), les chants de procession et les danses sacrées, où l'on trouve d'intéressantes ébauches d'harmonie vocale, et, par cette abondance de renseignements, d'une part il nous fait connaître certaines formes de composition musicale qu'il ne nous a pas été donné d'observer, tandis que, d'autre part, par la conformité de certains de ses exemples avec ceux que nous avons pu recueillir nous-même, il nous montre que les formes essentielles de la musique arabe n'ont pas changé depuis un siècle et plus. Pénétrant enfin au cœur de la vie publique et populaire, il termine en nous donnant, avec les explications nécessaires, des

chants d'enterrement. danses funèbres, formulettes que glapissent les pleureuses, — chants de mendiants, — marches de noces, — chants cadencés des bateliers du Nil et des puiseurs d'eau se répondant en antiphonie. Un chapitre est consacré aux danses des Barâbras, chantées en chants alternés plus simples que ceux des arabes, mais non d'un moindre caractère. Les derniers, étrangers à l'objet de ce chapitre, traitent de la musique chez les Grecs, les Juifs, les Arméniens, etc. Le document, dans son ensemble, est d'une haute valeur, et je ne crois pas trop m'avancer en prétendant que, depuis un siècle et plus, aucun effort équivalent n'a été tenté dans le même sens.

Les rares voyageurs qui, dans la première moitié du XIXe siècle, ont ajouté quelques indications à celles de Villoteau, n'ont apporté qu'une contribution de peu d'importance. L'œuvre la plus notable qui parut dans cette période est le livre de Kiessewetter (1), qui, après avoir résumé en une centaine de pages les connaissances que l'on avait en son temps des théories musicales arabes, termine en reproduisant les principaux fragments de musique parus avant lui : compilation assez pratique, en ce qu'elle peut nous éviter de recourir à des livres que nous n'avons pas toujours sous la main (notamment les récits de voyage de Chardin et de Lane, ainsi que des transcriptions bien médiocres de l'abbé Stadler), mais qui n'offre pas grand'chose de personnel.

Vers le milieu du siècle, un écrivain français (d'origine espagnole), Salvador Daniel, et un étranger, A. Christianowisch, s'attachèrent à recueillir, dans notre colonie française d'Algérie, — le premier poussant jusqu'à la Tunisie, — les spécimens les plus caractéristiques de la musique des indigènes, et à coordonner en des études d'ensemble les résultats de leurs trouvailles. Ils publièrent ainsi des livres et des recueils musicaux qui peuvent aider en quelque mesure à la connaissance de la musique arabe parmi les Européens (2).

---

(1) R.-G. Kiessewetter, *Die Musik der Araber*, 1842.

(2) Salvador Daniel, *la Musique arabe, ses rapports avec la Musique grecque et le chant grégorien*, Alger, 1863 ; — plusieurs recueils de chansons mauresques d'Alger, de Tunis, chansons kabyles, etc. — A. Christianowisch, *Esquisse historique de la Musique arabe aux temps anciens*, avec dessins d'instruments et 40 mélodies notées et harmonisées, Cologne, 1863. — Il n'y a pas beaucoup de fonds à faire sur les œuvres de Salvador Daniel, qui fut un observateur des plus superficiels. Comme théoricien, il est de ceux

Ce fut peu après que parut le second volume de l'*Histoire de la Musique* de Fétis, dont il faut bien parler encore, puisque cet homme a touché à tout ! Son quatrième livre : « La Musique chez les Arabes, les Maures et les Kabyles » est certainement une des plus mauvaises choses qu'il ait écrites : compilation d'après les sources les plus hétéroclites, mélange de notes pillées à droite et à gauche, sans aucune impression directe, aucune observation personnelle, le tout entremêlé des habituelles conceptions chimériques sur la gamme, les modes, les rythmes, et formant, sous prétexte d'histoire, un tableau aussi fantaisiste qu'eût pu le créer l'imagination la plus hypothétique !

Citons encore, pour mémoire, le chapitre consacré à la musique arabe dans le premier livre de l'*Histoire de la Musique* d'Ambros (pp. 80 à 123), où nous ne trouvons rien que nous ne connaissions déjà par d'autres sources, mais qui du moins a l'avantage de nous offrir un exposé fidèle.

Nous entrons dans la période contemporaine avec M. Bourgault-Ducoudray. Ce n'est pas que l'éminent historien de la musique ait fait une étude particulière de l'art arabe ; mais étant parti de France pour étudier les chants populaires de la Grèce moderne et des habitants de l'Asie mineure, et pensant y recueillir des souvenirs des traditions antiques, il fit comme avait fait Villoteau en Égypte : il ne trouva pas ce qu'il était venu chercher, mais en revanche il put étudier sur place la musique orientale. Il nous en a rapporté d'intéressantes particularités. Son recueil de *Mélodies populaires de Grèce et d'Orient* renferme des chants qui, s'ils ne ressemblent en rien aux hymnes de

---

qui ont pour seul objectif d'encombrer leurs écrits de mots qui leur donnent l'air très savant, mais dont personne ne comprend le sens, pas plus l'auteur que le lecteur. J'ai fait jadis, à ce sujet, une expérience assez significative. Deux écrivains, qui n'étaient pas musiciens, ayant écrit en collaboration un livre sur *l'Algérie traditionnelle*, voulurent résumer en un chapitre les doctrines musicales de Salvador Daniel, et me demandèrent d'en faire la révision : très novice alors en ce genre d'études, je le fis volontiers, mais sans démêler grand chose. J'ai relu depuis cette étude, et je me fais un devoir de la déclarer, à tous les points de vue, parfaitement détestable ; si par impossible, parmi mes lecteurs actuels, il s'en trouvait qui possédassent *l'Algérie traditionnelle*, je les prierais de prendre bonne note de cet aveu, que je leur fais en toute franchise. Pour les recueils purement musicaux de Salvador Daniel, ils n'ont même pas l'avantage de donner l'impression de la couleur locale. Sans doute chacune des mélodies arabes est précédée d'un nom de mode, jamais le même, mais toujours d'aspect rébarbatif, ce qui n'empêche pas que toutes peut-être un peu par la faute des plats accompagnements de piano que l'auteur leur a ajoutés, soient enfermées dans un inexorable dilemme qui ne les laisse sortir du majeur que pour les faire entrer en mineur, ou inversement !

Delphes, n'en ont pas moins un grand caractère, moins archaïque sans doute, mais plus vivant. Au point de vue des tonalités, l'auteur a pu noter des analogies entre les modes de quelques-uns de ces chants et ceux de la musique antique ; mais comme nous trouvons en abondance des cas parfaitement semblables dans les mélodies populaires ou religieuses de tous les pays, en France, en Russie ou en Espagne aussi bien que parmi les peuples de l'Afrique ou de l'Extrême-Orient asiatique, nous ne voyons pas qu'il y ait lieu d'en tirer aucune conséquence en faveur de la survivance des théories d'Aritoxène: M. Bourgault-Ducoudray lui-même n'y songe évidemment pas, — ou n'y songe plus. Au reste, pêle-mêle avec le dorien et le phrygien, nous rencontrons dans le même recueil ce mode caractéristique que l'auteur a heureusement désigné par le terme de « chromatique oriental » : l'épithète suffit à définir quelle est l'origine et la nature des musiques auxquelles elle s'applique.

M. Bourgault-Ducoudray aurait pu aller plus loin : il nous eût éclairés mieux encore sur la musique de l'Orient s'il avait noté et transcrit pour nous certaines compositions de musique orientale qu'il lui fut donné d'entendre au cours de ce même voyage. C'est ainsi que, dans le récit qu'il en a écrit (1), après s'être étendu pendant quelques pages sur le chant de l'église grecque et la difficulté qu'il y a, pour les musiciens français, à en acquérir la connaissance parfaite, après avoir parlé aussi du chant populaire grec, qu'il ouit en Grèce moins que partout ailleurs, il nota ses impressions sur la musique qu'il put écouter à Smyrne, et cela est on ne peut plus intéressant.

Il y entendit principalement deux chanteurs, un grec, Gerasimos, et un arménien, Karabet.

Le premier, doué d'une voix de ténor puissante, aimait à interpréter des chants non mesurés et très ornés, dont la charpente se réduisait à deux ou trois lignes fort simples. « Le chanteur y ajoute, non pas des notes d'agrément et des fioritures, mais des développements mélodiques improvisés... S'il exécute deux fois de suite le même air, c'est toujours d'une manière différente et avec des variations que lui inspire

---

(1) *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient* par M. L.-A. Bourgault-Ducoudray, Paris, 1878.

l'émotion du moment. Quand il est bien disposé, il arrive, par un chant purement passionné et complètement dépourvu d'art, à des effets d'une puissance inouïe. »

Le chant de Karabet se rapprochait davantage du chant oriental, « beaucoup plus fiorituré, hérissé de trilles, de roulades, et dans lequel la virtuosité a une part plus grande que la passion ». Il a aussi, dans la composition générale, quelque chose de plus savant, peut-être même de plus moderne, si l'on en juge par ce fait que la voix du chanteur était accompagnée par plusieurs instruments formant un véritable orchestre, et dont certains, si l'on en juge par les noms, ne sont autres que nos instruments européens : en effet, M. Bourgault-Ducoudray, tout en mentionnant le *Santur*, espèce de cithare, ainsi que la mandoline, parle principalement du violon et du violoncelle. Veut-il désigner par ces mots les instruments à cordes en usage en Orient? Je ne sais. Bref, voici en quels termes il décrit la symphonie vocale et instrumentale qu'il entendit à Smyrne :

« Pendant toute la première partie du morceau, le chanteur improvise une série de longs points d'orgue accompagnés par des tenues d'instruments. Évidemment les Orientaux se préoccupent de reproduire le chant des oiseaux. Ils cherchent à transporter dans leur musique le plus de roulades, de trilles et de battements possible... C'est là le caractère de *l'introduction*. Ensuite vient un mouvement vif; la mélodie, jusque-là molle et languissante, se redresse en s'appuyant sur un rythme énergique... » Puis les instruments entrent en ligne et exécutent avec la voix un finale animé.

Cette coupe familière de l'introduction lente, où le chant domine, suivie d'un mouvement animé dans lequel se mêlent tous les agents sonores — forme du classique air d'opéra, — se retrouve dans bien des manifestations de la musique populaire. C'est celle de la danse des tziganes hongrois, scrupuleusement reproduite par Liszt dans ses Rapsodies : pour commencer, le sombre *Lassan*, surchargé de traits et de gammes, puis ensuite, la fantaisiste *Friska*. De même forme sont les danses si pittoresques des *lautars* roumains. Et pour rester dans le domaine de la musique orientale, nous avons trouvé dans les recueils de mélodies persanes publiés par M. A. Lemaire, tels chants qui (réserve faite pour les fâcheux accompagnements qui y ont été ajoutés) donnent

une réalisation parfaite de la description ci-dessus. Tel le morceau *Avâz è Mâhour*, avec sa courte introduction instrumentale: *Pich dèr Amèd*, son *Andante (Avâz)* où la voix se livre à des vocalises à perte de vue, et son finale en rythme de danse: *Tèsnîf*.

D'après M. Bourgault-Ducoudray, la symphonie orientale serait plus développée encore. « Elle comprend cinq morceaux :

» 1° Le *Taxim*, sorte d'introduction où le premier violon improvise, tandis que les autres instruments accompagnent en faisant des tenues.

» 2° Le *Peschref*, sorte d'ouverture instrumentale. Ce morceau est noté.

» 3° Le *Siarki* ou *Sarki*, allegro dans lequel le rôle des instruments ne prédomine pas toujours et se borne souvent à accompagner le chanteur.

» 4° Le *vivace*, morceau général auquel concourent dans une égale mesure le chant et les instruments.

» 5° Un morceau final d'un mouvement lent, dans lequel le violon reprend un des motifs du *peschref* et improvise dessus (1). »

Nous serions presque tentés de faire reproche à M. Bourgault-Ducoudray d'avoir joui d'un plaisir égoïste en gardant pour lui seul le souvenir d'une musique dont il nous fait une description si intéressante, mais dont il ne nous a pas rapporté le moindre échantillon! Par bonheur, voici qu'un égyptologue, doublé d'un musicien qui pratique savamment son art, va combler cette lacune, en nous fournissant un document du même genre, le plus complet qui ait été recueilli en pays arabe jusqu'à ce jour. M. Victor Loret, à la suite d'un voyage d'études fait en Egypte il y a une vingtaine d'années, a publié (1) une série de notes musicales comprenant, d'abord de petites chansons bâties sur des thèmes très courts et indéfiniment répétés, comme on en trouve en si grand nombre dans tout l'Orient, puis une chanson de marinier, au balancement caractéristique, dont il a transcrit entièrement l'accompagnement des instruments à percussion, enfin, et c'est là la partie essen-

---

(1) Bourgault-Ducoudray, ouvrage cité, pp. 12-16.

(1) *Quelques documents relatifs à la littérature et à la musique populaire de la Haute-Egypte*, par M. Victor Loret, Maître des conférences d'Égyptologie à l'Université de Lyon, dans les *Mémoires de la mission archéologique française au Caire*, t. I, asc. — Paris, 1885.

tielle de son travail, la musique intégralement notée d'un ballet d'almées qu'il a recueillie à Louqsor, sur les ruines de l'antique Thèbes.

Là, nous avons mieux que quelques thèmes ou bribes de mélodies ; c'est toute une partition de musique orientale, avec sa tablature complète de voix et d'instruments, et son développement en sept morceaux de formes et de mouvements divers, une véritable suite d'orchestre, pour la transcription de laquelle il a fallu le concours d'une multitude de circonstances heureuses : la bonne volonté et l'intelligence des musiciens, leur loisir de se prêter aux nécessités de la notation (car il a dû falloir beaucoup de temps pour l'obtenir complète), la patience des uns et des autres, et, par-dessus tout, la compétence du transcripteur, toutes conditions que l'on n'a pas souvent l'occasion de trouver réunies lorsqu'il s'agit d'arracher le secret de la tradition populaire, que celui qui le garde défend souvent avec tant de jalousie ! Il convient donc de féliciter grandement M. V. Loret d'avoir si parfaitement accompli une tâche dont je sais mieux que personne les difficultés, et de nous avoir donné cet excellent spécimen de la musique qui se pratique actuellement sur les rives du Nil, sur l'emplacement même de la capitale où, il y a plus ou moins de quarante siècles, ont régné de vénérables dynasties !

La partition du *Ballet des Almées de Louqsor* comporte les parties vocales et instrumentales suivantes :

Chant (à l'unisson) ;
1er *Roubab* (ou *Rebab*, instrument à archet) ;
2me et 3me *Roubab ;*
Tabl (instrument à percussion) ;
Tar id.

Elle se compose, nous l'avons dit, de sept morceaux. Le premier : « Prélude et Chœur », est de beaucoup le plus important : il ne tient pas moins de dix pages à trois accolades. Il y a toujours quelque chose d'un peu puéril à rapprocher les compositions musicales des peuples si différents de nous avec celles de notre art ; ici pourtant je ne puis m'empêcher de faire un de ces rapprochements, qui me paraît s'imposer : par sa forme et son développement général, et si différentes que soient les deux langues musicales, ce « Prélude et Chœur » me rappelle

impérieusement les chœurs d'introduction des cantates de Bach, commençant par une exposition instrumentale, puis se poursuivant en un développement contrepointé sur lequel la voix la plus aiguë vient poser de temps en temps la lente mélopée d'un choral. Ici, la polyphonie est inexistante, c'est entendu, ou du moins elle est bornée à quelques tenues et à des accompagnements rythmiques ; dans l'ensemble cependant la forme est la même. Tout d'abord, le 1er *Roubab* attaque seul, et déroule un chant, dans un mouvement modéré ; cette première exposition faite, il recommence, soutenu cette fois par le 2me et le 3me *Roubab*, qui font entendre au grave des tenues de tonique et dominante formant une harmonie rudimentaire comparable à celle du *bourdon* de la cornemuse ; les instruments à percussion entrent en même temps, et rythment les mouvements de la danse. Plus tard enfin, les voix interviennent à leur tour, suivant à peu près exactement le chant du *Roubab*, et laissant entre chaque période de longs intervalles de silence qui sont remplis par le développement instrumental.

L'on peut juger, par ce seul exemple, que le génie de la musique arabe n'est point incompatible avec des formes vraiment savantes.

Les morceaux qui suivent ont un caractère moins symphonique et plus spécialement dansant. C'est d'abord un premier *Tourkomâni*, purement instrumental, où la mélodie est au *roubab* exclusivement, et qui comporte des reprises et une coda ; *El Salam*, mouvement animé, assez long (sept pages) ; un deuxième *Tourkomâni*, très vif (trois pages) ; *El Taqsim*, où un chant lent et une reprise plus animée du double alternent plusieurs fois de suite ; un troisième *Tourkomâni ;* enfin, *El Mâschi*, air de danse final, dont les thèmes se répètent en s'animant.

Depuis la publication du travail de M. Victor Loret, la connaissance de l'orientalisme musical n'aurait pas fait chez nous de bien grands progrès si les Expositions universelles de 1889 et de 1900 ne nous avaient amené diverses troupes de musiciens arabes qui, sans nous apporter peut-être le plus pur de leur répertoire, ne nous en ont pas moins procuré le rare avantage d'entendre, de nos propres oreilles, *les sons* de leur musique, et cela était nécessaire pour que nous en pussions percevoir le véritable sens. J'ai pris à cette source plusieurs notations, que j'ai publiées en 1889; j'en donnerai tout à l'heure quelques autres, provenant de la dernière Exposition.

Auparavant, il faut citer encore, bien qu'il ne soit pas fait absolument au même point de vue que le nôtre, un dernier travail musical, le plus récent qui ait été accompli : le *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, par Dom J. Parisot (Paris, Imprimerie Nationale, 1899). Cette étude comprend d'abord une partie philologique, dont nous n'avons point à nous occuper ici, puis une partie musicale, très importante, puisque, outre un certain nombre de pages de texte, elle ne contient pas moins de 358 mélodies notées. Mais le plus grand nombre de ces dernières, empruntées aux liturgies des divers peuples asiatiques qui pratiquent le christianisme, sont des chants religieux, qui sortent, conséquemment, des limites que nous nous sommes tracées. Il y a des chants maronites, syriens, chaldéens, israélites, des chants d'église en arabe, même des chansons arabes : seules ces dernières, étant profanes et de caractère populaire, rentrent dans notre sujet. Nous y pourrions trouver quelques observations à faire, principalement au point de vue de la tonalité, si les notations étaient faites de façon plus précise. Par malheur, le travail de Dom Parisot ne nous donne pas toute satisfaction à ce point de vue. Ses mélodies ne laissent pas l'impression de la chose entendue. Lisez les transcriptions de M. Victor Loret : en une mesure, la vie musicale des orientaux s'y trouve immédiatement évoquée. Les savantes notations de M. Bourgault-Ducoudray donnent l'impression d'une pureté classique qui s'allie ingénieusement au pittoresque et à l'imprévu du chant populaire. Celles de Salvador Daniel, qui datent du second Empire, nous offrent des figures rythmiques qui parfois semblent rappeler Auber, tandis que celles de Villoteau, contemporaines du premier Napoleon, se présentent volontiers avec la raideur académique inséparable de toutes les manifestations d'art de ce temps. Car, si fidèle que soit une transcription de chant populaire, l'auteur ne peut s'abstraire entièrement des ambiances ni s'empêcher d'y mettre quelque chose de soi. Mais, en ce qui concerne Dom Parisot, je crains que la situation soit un peu différente, et que ses transcriptions se ressentent tout simplement de ce que leur auteur, en assumant une tâche si difficile, n'a pas suffisamment consulté ses forces. Aussi bien, non seulement les mélodies orientales qu'il donne en si grand nombre nous laissent une impression de vague, lequel n'est peut-être pas le fait des formes originales, mais, au point de vue de

la tonalité, Dom Parisot a adopté un système qui nous étonne un peu. Partant du principe que la gamme orientale, ayant été divisée d'abord en tiers de ton, procède aujourd'hui (depuis 1830, exactement) par quarts de ton, acceptant d'ailleurs cela sans l'ombre d'hésitation ni d'étonnement, comme la chose la plus simple du monde, l'auteur prétend, à l'aide de signes spéciaux, nous indiquer ces divisions infinitésimales chaque fois qu'elles se produisent. Celà est parfait — trop parfait — et nous ne saurions que féliciter l'auteur de son infinie délicatesse d'ouïe, si précisément il ne nous présentait pas ces anomalies comme une chose si naturelle. Comment admettre, en effet, qu'un musicien français, ou allemand, ou italien, ayant vécu sa vie entière dans la gamme diatonique et les altérations chromatiques, n'éprouve pas quelque surprise au contact d'une musique basée sur un principe si différent ? Admettons qu'il s'y accoutume : du moins aura-t-il retenu quelques-unes des observations qu'il aura été amené à faire durant le temps qu'il aura fallu à son oreille pour prendre de nouvelles habitudes. S'il ne nous fait part d'aucune de ces observations, c'est que sans doute la chose lui aura paru indifférente ou arbitraire : dès lors, nous n'avons pas vraiment grand compte à tenir d'affirmations faites de façon si légère.

Il nous faut pourtant bien dire un mot de cette fameuse question du quart ou tiers du ton, qui a fait déjà couler tant de flots d'encre ! Elle sera traitée à fond, et d'une manière générale, dans la dernière partie de ce travail ; faisons simplement pressentir ici comment, en définitive, elle doit être considérée (1).

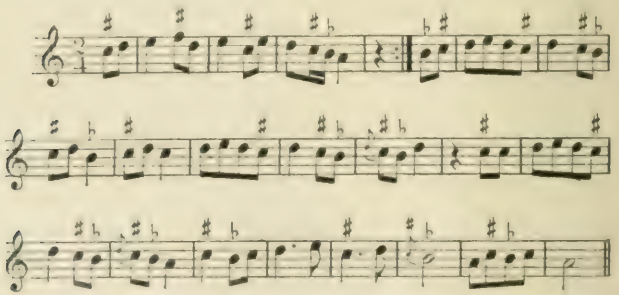
Il serait inexact de dire que le quart de ton (ou le tiers) n'a jamais existé, et qu'il doit être relégué dans le domaine des chimères. Il est, d'autre part, inutile d'ajouter combien plus grande encore est l'erreur de ceux qui voient dans ces intervalles *la base de la musique* chez certains peuples orientaux. La vérité est que *la base de la musique* reste et fut toujours, chez tous les peuples, la gamme diatonique. Mais cette gamme

(1) Je n'attendrai pas d'être arrivé à ce dernier chapitre pour dire que je n'ai trouvé la question comprise et vraiment élucidée que dans une étude, assez récente, présentée au Congrès international des Orientalistes à Leide, en 1884 : *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe*, par J.-P.-N. Land.

est susceptible d'altérations chromatiques par le dièse et le bémol. Que ces altérations soient légèrement plus grandes ou plus petites que le demi-ton, nous avons ainsi le tiers de ton des Arabes. Or, ce principe est parfaitement admissible : il l'est si bien que, dans notre musique européenne, avant l'adoption du système du tempérament, la différence entre *ut dièse* et *ré bémol*, par exemple, était parfaitement sensible. Accusez-la encore un peu en montant le dièse d'un comma de plus et en descendant le bémol d'autant : vous avez le tiers de ton parfaitement formé, — et voilà tout le secret du mystère !

Ajoutez à cela que ces altérations ne sont admises que sur les notes modales, et n'affectent jamais les notes constitutives du ton (tonique et dominante). Il en résulte qu'à l'audition de certains chants populaires, l'on peut être indecis sur le caractère mineur ou majeur, ou sur la nature de tel ou tel degré, — et ce n'est pas seulement avec le chant oriental que ce phénomène se produit, je l'ai maintes fois expérimenté. Mais quant au sentiment tonal, il reste parfaitement défini.

Villoteau, que cette question des intervalles plus petits que le demi-ton avait préoccupé, et qui s'y était un peu perdu, ayant cherché à comprendre à l'aide des vieux bouquins plutôt qu'en observant la nature, a donné un exemple dont il n'a pas su tirer toutes les conséquences, mais qui n'en reste pas moins excellent ; nous le reproduisons ici. Les notes altérées par le quart de ton sont surmontées, non précédées, par le signe du dièse ou du bémol.



Fétis, lui, cherchait moins à comprendre qu'à prêcher l'application d'un système : il a reproduit cet exemple non pour son intérêt propre,

mais pour en faire l'objet d'une démonstration par l'absurde. Voici comment : après l'avoir fidèlement transcrit, il le fait suivre de deux autres notations du même chant; mais, dans la première, il supprime tous les accidents, tandis que dans la seconde, il les introduit tous, inexorablement. Le résultat, comme on pouvait s'y attendre, ayant été mauvais de part et d'autre, il put se donner le plaisir de triompher.

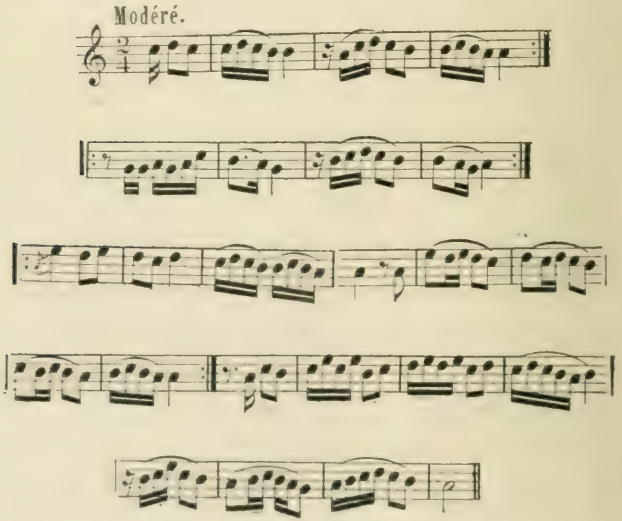
Il nous semble qu'on ne saurait être trop sévère pour de pareilles pratiques, venant d'un homme qui pouvait avoir la juste ambition d'éclairer le public, et de faire autorité. Il n'est pas question de supprimer *tous* les accidents ni de les adopter *tous*, mais de savoir où chacun doit être placé, et comment. De fait, cette mélodie donne très franchement une impression de ton de *ré*, avec conclusion sur la dominante *la ;* et précisément les trois notes modales, *do*, *fa*, *si*, sont affectées, les deux premières d'un accident ascendant, la troisième d'un accident descendant. Cette dernière (6me degré) mise en relation avec la première (sensible) donne l'impression du mode mineur ; si donc, voulant adapter à ce chant le principe de la gamme tempérée, on cherchait quelle devrait être la nature du 3me degré (*fa*, intermédiaire entre le bécarre et le dièse), il est évident que l'impression du mineur existant dans l'autre partie de la gamme s'étendrait à celle-ci, que le *fa* serait considéré comme naturel, tandis qu'*ut* serait dièse et *si* bémol, qu'ainsi on serait en *ré mineur*, — et que Fétis a perdu là une excellente occasion de ne point nous entretenir du tiers comme du quart de ton !...

Mais ce n'est pas même de cela qu'il s'agit. L'exemple, je le répète, est des mieux choisis pour faire comprendre le mécanisme de l'altération plus petite que le demi-ton. Il faut considérer que le dièse, au lieu d'affecter la note d'un exhaussement supérieur au demi-ton tempéré (demi-ton chromatique) l'élève au contraire d'une quantité un peu inférieure, — et réciproquement pour le bémol. Cela est parfaitement admissible, et l'expérience en confirme pleinement la réalité. De là résulte que, les notes modales étant affectées d'altérations en quelque sorte incomplètes, il y a indécision pour le mode; l'on ne sait pas exactement si l'on est en majeur ou en mineur. Cet effet est particulièrement remarquable si l'on considère l'altération des 6e et 7e degrés formant l'intervalle de seconde augmentée caractéristique de ce

qu'on appelle le chromatique oriental : le bémol du 6e degré étant moins bas et le dièse du 7e moins haut, les deux notes se trouvent plus rapprochées : la seconde augmentée est bien près de devenir une simple seconde majeure, et son effet, si caractéristique pour nous, en est fort atténué. De telle sorte que le « chromatique oriental » est un intervalle beaucoup plus remarquable en Occident qu'en Orient !

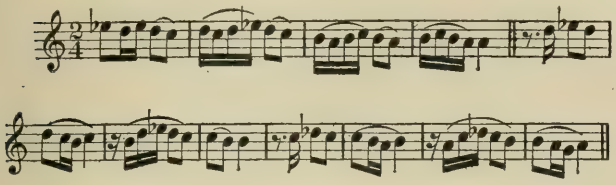
Il est pourtant d'autres cas où l'altération affecte d'autres notes que les notes modales ; mais alors elle est motivée par des intentions expressives analogues à celles qui, dans notre musique harmonique, nous fait employer les accords dissonants. Un exemple fera comprendre la portée exacte de cette observation.

Voici le thème fondamental d'une mélodie instrumentale destinée à accompagner les évolutions de deux combattants faisant un assaut au sabre. Au début, il se présente sous un aspect calme :

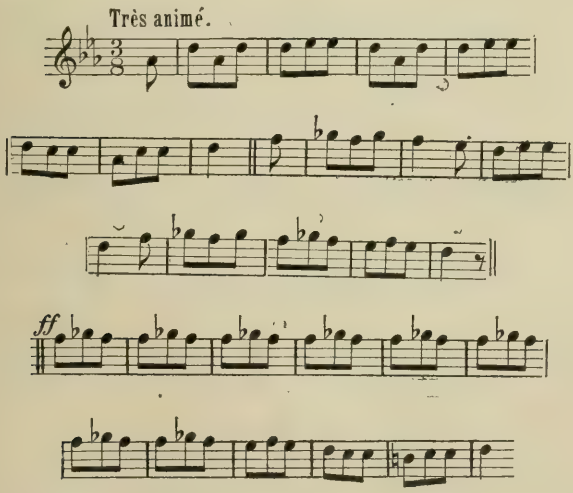


Nous sommes franchement en *la* mineur, — ou *hypodorien*, puisque le *sol* est naturel. Mais peu à peu le combat s'anime, et le danger devient

imminent : les musiciens, en accompagnant fidèlement les phases, varient le thème, et nous y trouvons des fragments tels que ceux-ci :



Cette fois, c'est la dominante elle-même, puis la sous-dominante, qui se trouvent altérées par un accident descendant. Déjà en 1889 j'avais noté une formule analogue, assez caractéristique pour que je la reproduise ici : il s'agissait d'une danse de l'épée, car ces sortes d'altérations donnent à la mélodie un air de férocité qui convient bien à ces jeux sanglants.



Je me souviens encore de la difficulté que j'éprouvai à noter au vol ces notes étranges, qui semblaient ne se rattacher à aucune tonalité, et

qu'un grand diable de moricaud jouait sur un hautbois aux sons plus perçants qu'une trompette, accompagné d'une percussion non moins effroyable. Cette difficulté s'augmentait de ce que je ne m'étais pas rendu compte des véritables particularités de l'altération chromatique dans la musique arabe. La vérité est que ce bémol, affectant le *mi*, puis le *ré* dans le premier exemple, le *sol* dans le second, n'est qu'un bémol incomplet, plus petit que le demi-ton. Son emploi est motivé par une intention expressive très facilement intelligible pour tout le monde. Le sens tonal n'en est affecté que de façon temporaire, à la façon d'une modulation. Il n'y a donc, dans tous ces exemples, rien qui constitue pour la musique orientale *une base* différente de celle de l'Occident, mais seulement des particularités, curieuses à observer, c'est évident, mais qui ne sont que de simples détails.

C'est à ces seules remarques que nous bornerons présentement nos observations sur le tiers de ton, ou soi-disant tel, dans la musique orientale, priant le lecteur d'en conserver le souvenir au cours des lectures musicales dont nous allons lui fournir l'occasion.

La musique orientale ne nous est pas seulement connue par les écrits des théoriciens et les notations ou les récits des voyageurs. Beaucoup plus proche de la nôtre que les musiques de l'Extrême-Orient ou de l'Inde, elle n'est pas demeurée étrangère à notre art ; parfois ses formes se sont unies avec bonheur à celles de la musique européenne, et cette association ne fut pas le moyen le moins efficace, ni peut-être le moins fidèle, par lequel le génie de cette musique lointaine nous ait été révélé.

Un premier nom s'impose ici, celui d'un musicien français. Félicien David reste l'orientaliste musical par excellence. Des peintres, — Eugène Delacroix, Decamps, Fromentin, — ayant vécu dans l'intimité du monde oriental, ont su donner à ceux qui ne l'ont point visité l'impression vivace de ses aspects, de son mouvement, de ses couleurs. Félicien David a réalisé le même rêve avec les sons, et son évocation musicale, indépendamment de l'intérêt artistique, subsiste avec toute la valeur d'un document. L'on sait combien fut profond l'effet des premières auditions du *Désert* : différent de celui que produisent ordinairement les premières apparitions des chefs-d'œuvre, il fut tout aussi considérable, et plus immédiat. Ce ne fut peut-être pas à l'œuvre d'art

que les auditeurs applaudirent si vivement ; mais il leur sembla qu'un monde nouveau s'ouvrait, tout plein de choses inconnues et savoureuses. Ce monde nouveau, c'était l'Orient, dont l'âme entrait pour la première fois en communication directe avec l'âme occidentale, par la seule magie des sons : et cela devait être, car non seulement David s'était, par une longue et intime fréquentation, imprégné de cette poésie particulière au point de s'être fait, pour ainsi parler, une âme orientale, mais, mieux encore, il avait placé dans son œuvre les chants mêmes du pays. Le choix en fut parfait. D'abord l'auteur a semé au travers de son tableau musical — par exemple dans l'épisode de la caravane et dans la danse des almées — les sonorités et les rythmes familiers aux musiciens arabes, les appropriant avec habileté aux nécessités de nos exécutions symphoniques ; puis il a intercalé, au milieu même de l'œuvre, deux mélodies par lesquelles la vie populaire se trouve évoquée de la façon la plus intense : le chant du Muezzin, transcrit avec une remarquable fidélité, à peine soutenu par quelques tenues discrètes, maintenu dans son diapason aigu, ayant conservé ses paroles arabes, exemple excellent des chants de prière au pays mahométan (1) ; — et, dans un genre tout autre, la rêverie douce et langoureuse : « Ma belle nuit, oh ! sois plus lente », d'un parfum oriental exquis. Cette dernière n'est pas seulement des mieux choisies au point de vue expressif e pittoresque, mais elle a l'avantage d'offrir, en outre, un des types mélodiques les plus répandus en Orient : sa popularité nous est attestée par ce fait que presque tous les explorateurs musiciens l'y ont entendue, et que nous la trouvons notée, sans aucune modification notable, dans les livres imprimés tout le long du XIXe siècle (2).

A vrai dire, si Félicien David fut le premier à nous tracer le tableau

---

(1) Cf. les chants du Muezzin notés dans VILLOTEAU.

(2) La première notation que nous connaissions de cette mélodie figure dans le livre d'un voyageur anglais, WILLIAM LANE, *Account of the manners and customs of the modern Egyptians*, Londres, 1836 ; la plus récente, dans DOM PARISOT, *Rapport sur une mission*, etc., 1899, p. 188. Fétis, qui, dans le deuxième livre de son *Histoire de la musique*, p. 79, en a donné une autre version, dont il n'indique pas la source, mais dont il décore la modalité, si franchement majeure, des termes pompeux de *Mode o' chak 12e circulation*, va jusqu'à prétendre la retrouver dans l'Inde, et signale, dans un *Touppah* hindou, des analogies qui lui semblent suffisantes pour qu'il déclare que ce dernier chant est « ce même type dont M. Félicien David a fait un heureux emploi, etc. » *Hist. gén. de la mus.*, II, 268. Ce rapprochement est tout superficiel et sans aucune base sérieuse.

complet de la vie musicale de l'Orient, d'autres, de plus ou moins loin, nous en avaient déjà donné quelque vague idée. Certes, il y a un certain Orient conventionnel dont on a fort abusé en musique, et qui, si usé qu'il soit, est encore cultivé par certains. Il n'y a évidemment rien d'oriental dans les turqueries du *Bourgeois gentilhomme*, non plus que dans les innombrables entrées de ballet d'Egyptiennes, de Morisques, etc., qui furent dansées à l'Opéra pendant tout le XVIIIe siècle, et pour lesquelles Rameau composa une musique si française. Pas davantage ne retrouverons-nous aucun effort sérieux de couleur locale dans *la Caravane du Caire*, ou dans *l'Enlèvement au Sérail*, encore que Mozart ait laissé une *Marche turque*, que jouent encore toutes les « petites mains » ; il suffisait, en ce temps-là, de faire jouer dans l'orchestre la petite flûte, le triangle et le tambour de basque pour croire avoir fait de la « musique turque ».

Pourtant, dans une autre « turquerie », postérieure d'un demi-siècle environ, l'on voit se manifester un certain souci de documentation : *Obéron* renferme un chœur basé sur un air de danse orientale. M. Victor Loret, qui a retrouvé le même type en Egypte, loue Weber d'avoir si bien su évoquer l'accent particulier au milieu : « S'il n'a pas trouvé cet air dans un recueil de musique arabe, on ne peut qu'admirer le sentiment de la couleur locale qui lui a fait deviner presque note pour note le troisième intermède des almées de Louqsor (1)... » Le génie de l'auteur du *Freischütz* n'a pas été si loin : le thème du chœur du troisième acte d'*Obéron* avait été transcrit et gravé en Europe longtemps avant que Weber eût entrepris la composition de son dernier chef-d'œuvre ; on le trouve déjà noté dans le livre de Laborde, imprimé en France en plein dix-huitième siècle (2).

Ambros signale un autre thème d'*Obéron* qu'un voyageur entendit en Orient joué sur le rebab et chanté par des danseuses : c'est le motif rythmique, si caractéristique, par lequel commence le finale du premier acte (3).

Beethoven enfin, le sublime interprète de la pensée interne, n'a pas

---

(1) Victor Loret, ouvrage cité.
(2) *Essai sur la musique*, 1780, I, 385.
(3) Ambros, *Geschichte der Musik*, t. I, p. 115.

craint à l'occasion d'écrire de la musique orientale, et, sans briser avec les habituelles conventions, il a, pour ce faire, pris soin de se renseigner. *Les Ruines d'Athènes* renferment une « Marche Turque », tableau pittoresque et coloré, auquel le rythme et les sonorités des petites flûtes et de la percussion suffisent à donner le caractère nécessaire; mais à côté de ce morceau, tiré de son propre fonds, l'auteur a placé un Chœur de Derviches qui n'est qu'une transcription pure et simple; et de l'union des rythmes et des développements beethovéniens avec l'accent du chant original, il est résulté une composition définitive dont le caractère est des plus frappants (1).

De nos jours enfin, si l'orientalisme musical continue de sévir parfois avec quelque excès, il est, parmi ceux qui l'ont cultivé à leurs moments perdus, un maître que nous devons tirer hors de pair : M. Camille Saint-Saëns, le grand musicien voyageur, dont nous avons eu à citer déjà le nom à propos des musiques persanes et d'Extrême-Orient, et que ses nombreux séjours en pays arabe (Algérie, Égypte, etc.) ont intimement familiarisé avec le génie de la musique orientale. Nombreuses sont les compositions musicales dans lesquelles il a intercalé des thèmes notés au vol là-bas. L'assimilation y est si parfaite que souvent nous hésitons à dire si tel dessin ou tel rythme est emprunté à la tradition populaire, ou si tout est de sa composition. Nous ne saurions guère douter de l'authenticité des motifs intercalés dans le second morceau du 5e concerto pour piano et orchestre, déjà cité : l'auteur s'en est expliqué lui-même, déclarant que « la seconde partie est une façon de voyage en Orient... Le passage en *sol*, ajoute-t-il, est un chant d'amour nubien que j'ai entendu chanter par des bateliers sur le Nil, alors que je descendais le fleuve en dahabieh ».

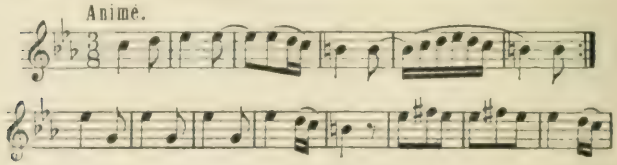
Il y a en effet, au milieu du morceau, deux thèmes successifs, dont le premier, chanté par les violons et les violoncelles qui le répètent en

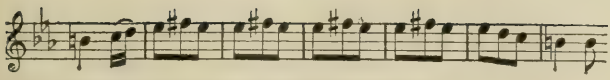
(1) Fétis donne la notation de ce thème, qu'il fait précéder de l'explication suivante : « Les moines musulmans appelés *derviches* ou *fakirs* ont des danses particulières pour certaines cérémonies de leur culte fanatique : elles se composent de mouvements du corps qui, d'abord modérés, arrivent par degré à un excès de violence auquel succède la prostration la plus absolue. Un des chants de danse de cette espèce, connu dans l'Orient sous le nom de *Kauba*, a cette forme, et se répète plusieurs centaines de fois. » *Hist. gén. de la mus.*, II, 103 et 104. La mélodie notée ne diffère de celle de Beethoven que par quelques notes.

canon, est évidemment le chant d'amour nubien, quelque peu poli, j'imagine, par le frottement de l'œuvre éminemment civilisée dans laquelle il n'était certes pas destiné à figurer à son origine : le suivant, au rythme caractéristique, présente d'étroites analogies avec les chants des bateliers du Nil que nous avaient déjà fait connaître Villoteau et d'autres voyageurs. Mais que penser de la *Rêverie arabe* de la *Suite algérienne*, dont la forme orchestrale et polyphonique est si parfaite, et dont les dessins sont semblables à ceux de la musique instrumentale des orientaux? Il y a là une assimilation intime des deux éléments très divers à l'origine. Faut-il citer enfin le ballet de *Samson et Dalila*, dont le principal thème mélodique, avec ses sonorités nasillardes, sa tonalité chromatique et ses rythmes contrariés, a un caractère de musique orientale si nettement marqué? Et pourtant la composition de cet opéra est antérieure aux nombreux voyages de M. Saint-Saëns : il faut donc admettre chez lui une intuition très remarquable de cet art exotique, puisque, avec une documentation très superficielle, il a su retrouver avec ce bonheur les formes et l'accent d'un art si différent du nôtre.

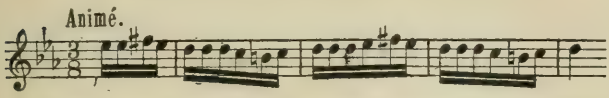
Je voudrais à mon tour enrichir de quelques notations l'ensemble des documents que possède présentement la science musicale sur l'art d'un peuple encore aujourd'hui répandu sur une si vaste portion de la terre. Ces notes, avons-nous dit, ont été presque exclusivement prises à l'Exposition de 1900 : elles complètent, ou du moins continuent celles que nous avait fournies l'Exposition de 1889, et dont les plus importantes ont été reproduites dans un précédent travail.

Nous avons donné déjà quelques thèmes servant à accompagner des évolutions guerrières ou des danses armées : voici d'autres fragments, d'esprit et d'usage analogue, qui compléteront cette série. La plupart présentent les mêmes particularités modales qui nous avaient procuré l'occasion de citer les autres :

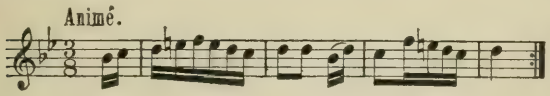




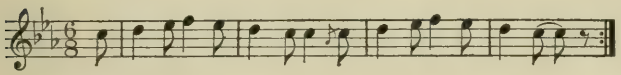
Autre motif de danse armée, répété indéfiniment :



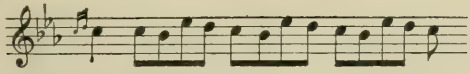
Un petit thème encore, que l'exécutant reprenait sans cesse, soufflant avec frénésie dans son instrument criard :



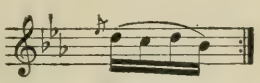
Voici un autre motif, de même nature et servant également pour accompagner la danse des sabres ; il a plus de franchise tonale et rythmique que les précédents :



Parfois ces accompagnements des danses guerrières se composent d'une simple formule de quelques notes stridentes, qui se redisent des minutes entières. Telle est la suivante :



Et cette autre, pas plus compliquée :



Mais en voilà assez sur ces manifestations belliqueuses : abordons un ordre d'idées plus véritablement favorable à l'expression lyrique.

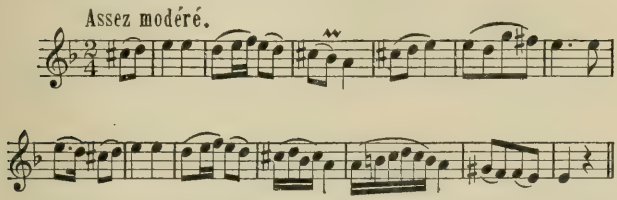
Il y avait, à l'Exposition de 1900, un certain « Théâtre du Palais de l'Égypte » dont la troupe, nombreuse, comprenait des chanteuses, dan-

seuses et musiciens provenant de diverses parties de l'Orient, particulièrement de la Syrie, ainsi que de l'Egypte. Il est bien entendu que ces « Notes d'Ethnographie musicale » ne prétendent pas constituer un travail tellement approfondi que nous nous croyions obligé de déterminer les origines et les caractères ethniques de chacun des musiciens dont nous avons emprunté les chants. Le personnel de ce théâtre était fort mêlé; mais il n'est pas moins vrai qu'il nous présentait le chant oriental sans contamination excessive, et nous pouvons accepter en confiance les manifestations de cet art qu'il nous a fait connaître. Nous exprimerions plutôt un autre regret : c'est que, tout étant cohue dans la grande foire internationale, il ne nous ait pas été possible de travailler plus sérieusement, ni de tirer des musiciens (qui, en des temps plus calmes, auraient pu nous révéler bien des choses intéressantes), tous les renseignements que nous en aurions dû obtenir. Ce n'est certes pas à l'Exposition que M. Victor Loret aurait pu exécuter un travail de patience semblable à celui de la notation du ballet des almés de Louqsor : peut-être nous y a-t-on donné des spectacles aussi caractéristiques ; mais la grande impossibilité eût été d'obtenir des musiciens l'application nécessaire pour que le travail sérieux de la transcription eût été mené à bien. A l'Exposition de 1900, dans les théâtres et cafés où se trouvaient des musiciens arabes, je n'ai jamais pu faire mieux que de noter des mélodies au vol, au cours même de leur exécution.

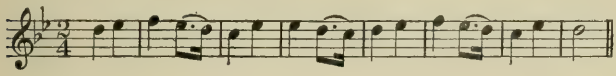
Une des plus remarquables, et de celles que je regrette le plus de n'avoir pas pu noter d'un bout à l'autre, est la suivante, qu'un nain exécutait sur le *rebab*, fort agréablement ma foi, au Palais de l'Égypte. Elle représente un type caractéristique de la musique arabe. Un des musiciens orientalistes cités dans la première partie de ce chapitre, A. Christianowitsch, a recueilli en Algérie un certain nombre de chants, groupés par séries sous le nom de *Nouba* et formant comme des *cycles* de mélodies, des espèces de symphonies vocales, qu'il croit très anciennes. L'un de ces chants, le premier de la *Nouba Zéidan* (1), est basé sur une forme mélodique presque identique à celle de l'air de *rebab* du nain

(1) A. Christianowitsch, *Leçons de la musique arabe*, p. XXIII. Cf. sur la *Nouba* les p. 6 et suiv. du même ouvrage. Nous laissons à l'auteur la responsabilité de ses assertions sur l'ancienneté et toutes autres particularités relatives à ces productions.

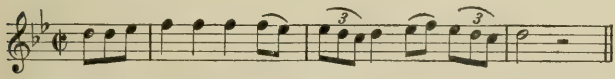
égyptien; et déjà, en 1889, j'avais noté cette même formule comme une des plus originales que j'eusse entendues dans un café algérien (2). Voici sous quelle forme j'ai pu la noter en 1900.



Les danses orientales constituèrent la partie principale des spectacles. Voici une « Danse des cruches » qu'accompagnait le rythme onduleux d'une mélodie alternativement exposée sur l'instrument à cordes et chantée en chœur, tandis qu'un battement de mains réguliers en marquait le rythme. C'est un type charmant de langueur orientale; en même temps, sa modalité dorienne très caractérisée la rend intéressante à considérer au point de vue tonal.



Le *rebab* accompagnant le chant le surcharge habituellement de fioritures. Parfois le thème de danse, dérivé de celui qu'on vient de lire, est présenté sous cette autre forme : nous en donnons seulement la cadence principale.

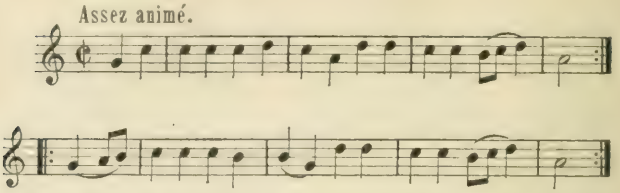


Voici maintenant quelques chansons accompagnant des danses d'almées, et chantées, tantôt par la danseuse elle-même, tantôt par le chœur qui l'entourait, ou, enfin, alternant de l'une à l'autre. Leur principale interprète, chanteuse et danseuse, était une certaine Zorah, Syrienne, qui, avec les vulgarités inhérentes au genre, ne manquait pas

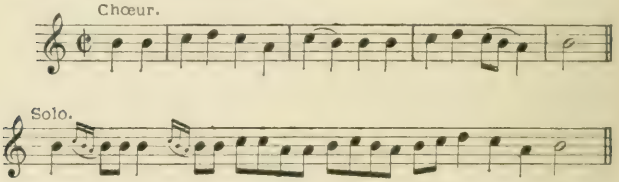
---

(2) Julien Tiersot, *Musiques pittoresques*, 86.

de talent ni d'originalité. Elle dansait, par exemple, sur ce thème, dont elle alternait les reprises avec le chœur.



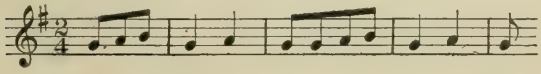
Autre chant du même genre, également intéressant au point de vue tonal, — un pur dorien à coup sûr, quoique l'échelle, qui ne comprend que quatre notes, soit incomplète.



La physionomie rythmique de ces diverses mélodies se trouve modifiée parfois d'une manière sensible par l'accompagnement des instruments à percussion. On sait que la musique orientale ne connaît pas l'harmonie, — car on ne saurait donner ce nom à quelques rares tenues de tonique ou de dominante dont certains instruments soutiennent parfois le chant principal (voir comme exemple de ce procédé la partition du ballet des almées de Louqsor notée par M. Loret; nous en donnerons un autre ci-après). En revanche la mélodie, vocale ou instrumentale, est toujours soutenue par les instruments frappés, combinés entre eux et avec la mélodie de façon telle qu'on a pu justement qualifier ces agrégations de « polyphonie rythmique ». Cependant, si étranges que nous paraissent au premier abord quelques-unes de ces combinaisons, il faut avouer que leur complexité est plus apparente que réelle. Tout d'abord le temps principal est toujours respecté et marqué par tous les instruments sans exception, sinon toujours dans chaque mesure, tout au moins de deux en deux. Ce n'est donc que dans l'inté-

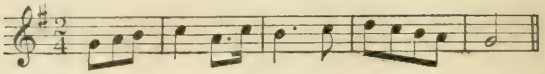
rieur des mesures que l'on peut observer des combinaisons rythmiques autres que celles que la structure de la mélodie appelle impérieusement. Encore ces combinaisons se bornent-elles à des déplacements de temps, à des superpositions de mesures, et cela est toujours très simple, car, une fois un parti adopté par un instrument, il s'y tient constamment, ou du moins très longtemps, sans rien changer au point de départ; et si, dans le cours du développement, ce rythme initial est modifié, le nouveau rythme est également maintenu pendant une longue période. C'est ainsi, par exemple, que tel instrument rythmera exactement la mélodie par temps égaux, tandis qu'un autre superposera trois temps à la mesure binaire, qu'un autre encore précipitera son mouvement en multipliant les notes et en brisant les rythmes. Les contretemps abondent ainsi, se résolvant aux temps forts, de la façon la plus naturelle. Chaque instrument, en outre, a ses habitudes particulières : c'est ainsi que les temps égaux sont marqués de préférence par le tambour de basque, ou encore par l'instrument le plus simple de tous : les mains frappées, tandis que les tambours de diverses sortes, les uns battus avec des baguettes, d'autres avec les doigts, exécutent les rythmes plus complexes. Les petites cymbales métalliques, aux sons argentins et suraigus, que les almées fixent au bout de leurs doigts et dont elles jouent pendant leur danse onduleuse, reproduisent généralement le rythme même de la mélodie; elles en piquent chaque note d'un coup rapide et vibrant, dont la sonorité est d'un effet tout particulier (1).

Les productions les plus lointaines offrent parfois des rapprochements curieux : voici un air arabe dont le début ressemble identiquement au célèbre *Ann hini gouz* breton.



(1) Nous renvoyons à notre première étude sur la musique arabe (*Musiques pittoresques*, pp. 76 et suiv.) pour les notations des principales formules rythmiques, qu'il est inutile de reproduire ici ; de même pour les dénominations et descriptions des divers instruments. L'on peut consulter aussi quelques-uns des ouvrages précédemment mentionnés, particulièrement ceux de Villoteau et de M. Loret.

Il est vrai que la suite est tout autre :



Faut-il croire à un emprunt direct du chant breton par les musiciens arabes? La chose n'est point impossible : les marins bretons ont eu maintes occasions de faire entendre leur chant national sur les côtes des pays peuplés par les Arabes, et ceux-ci ont fort bien pu se l'approprier. Mais cela même n'est point évident : ce chant si simple, bâti sur trois notes, et composé d'une simple formule deux fois répétée, est assez naturel pour qu'il ait été possible aux musiciens primitifs de deux régions lointaines de le trouver de part et d'autre sans se connaître.

La manie des réminiscences, qui sévit si fort aujourd'hui dans le monde des amateurs de musique, n'a pas épargné les études de musique arabe. C'est ainsi qu'Alexandre Christianowitsch, après avoir noté dans son livre un air algérien, place à la suite une mélodie populaire russe bien connue (la même que Beethoven a introduite dans son quatuor en *mi mineur* op. 59), et qui est, paraît-il, une chanson des jeux de Noël. Naturellement, l'écrivain cherche à cette ressemblance les raisons les plus extraordinaires. « Il faudrait supposer, dit-il, que cette mélodie eût passé en Russie en venant des Tatares lors de leurs invasions. Cette hypothèse est admissible vu le rapport qui existe entre la musique des Tatares et celle des Arabes » (1). Tout cela est fort beau ; mais la vérité est que, sauf une vague analogie de quelques notes portant sur le milieu du développement, il n'y a aucune ressemblance entre les deux chants, le russe et l'arabe.

Nous avons déjà constaté une erreur analogue commise par Fétis au sujet de la mélodie du *Désert* qu'il crut pouvoir, sans raison suffisante, identifier avec un chant hindou (2).

J'ai souvenance qu'un certain jour, ayant publié dans la *Revue des traditions populaires* quelques chants de plein air notés en Auvergne, où je les avais entendus du haut d'une montagne, chantés à pleine voix

---

1. Christianowitsch, ouvrage cité, p. XX.
2. Voir ci-dessus, p. 119.

par un berger, j'eus communication d'une lettre adressée au directeur de la Revue par un des hommes de France qui se sont le plus curieusement occupés des questions de musique exotiques, M. Raymond Pilet. Cet écrivain avait été frappé par une ressemblance entre la ligne mélodique de la chanson auvergnate et celle d'un chant arabe dont il envoyait la transcription, et il concluait à l'influence du chant oriental sur notre musique populaire française. Ayant confronté les deux textes musicaux, je remarquai bien qu'une certaine formule de cadence était commune aux mélodies, mais, le reste étant entièrement dissemblable, je n'en pus tirer d'autre conclusion, si ce n'est que le chant primitif, même des provenances les plus diverses, est souvent semblable à lui-même, ce qui s'explique facilement si l'on considère d'une part les moyens restreints dont il dispose, et si, d'autre part, on se rend compte que des hommes soumis aux mêmes conditions de vie et éprouvant des sentiments et impressions identiques, — les bergers de l'Auvergne comme les pasteurs de la Bible, — doivent nécessairement les exprimer par les mêmes accents.

De fait, une critique sérieuse ne doit pas se laisser arrêter par des analogies superficielles. On ne peut conclure à l'origine commune de deux mélodies que si leurs ressemblances peuvent être observées sur toute l'étendue d'une période, ou bien encore si l'on a des raisons tout à fait fondées d'affirmer l'existence d'une influence positive. Il est des cas, en effet, où il ne saurait faire doute que des chants exécutés sur des instruments arabes et affectant, par cela seul, une certaine physionomie spéciale, soient importés d'Europe. Il me fut donné de faire à ce sujet une expérience significative au cours de l'Exposition de 1900. J'écoutais un jour un musicien arabe jouant des airs de caractère assez varié, et je m'étonnais qu'un de ces thèmes arabes eût un faux air de bourrée bourbonnaise. J'eus bientôt l'explication de ce faux air : poursuivant mon chemin, dans le voisinage immédiat du quartier arabe, je me trouvai au milieu d'un groupe de vielleux et cornemuseux du centre de la France qui jouaient, tout le jour durant, leur répertoire populaire. Mon Arabe avait certainement entendu un de leurs airs, et l'avait arrangé à sa convenance : l'emprunt était pour ainsi dire pris sur le fait. Mais imaginons que l'Arabe emporte son air bourbonnais en Algérie, et que, plus tard, il se trouve un européen pour le recueillir

et le noter : quelle idée singulière celui-ci aura alors de la mélodie arabe !

Ce rapprochement nous apporte l'explication d'une autre particularité qui a fait couler bien de l'encre depuis un siècle, et dire bien des sottises. Il paraît que l'air « Malbrough s'en va-t-en guerre » a été entendu quelquefois en pays arabe, joué ou chanté par des musiciens indigènes. Quelles conclusions ont été tirées de cette observation, on le devine ! Le Larousse, bien digne de les enregistrer, nous en fait part en ces termes :

« Les Croisés de Saint-Louis chantaient une romance toute semblable à celle de Malbrough et sur le même air, ainsi que le remarque Chateaubriand, qui a retrouvé avec stupeur cette mélopée chez les Arabes de la Syrie, où elle est populaire depuis six ou sept siècles. »

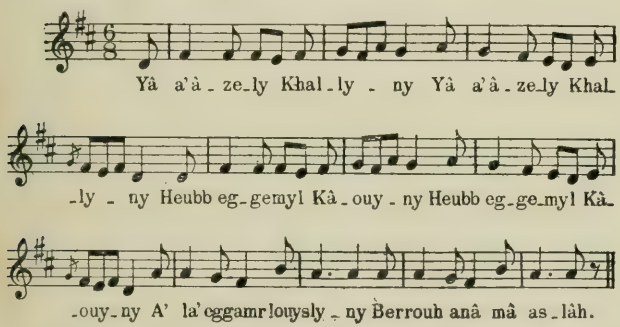
Sept siècles ! M. de Chateaubriand y était ! Il a entendu chanter par les croisés de Saint-Louis une chanson sur le général anglais Marlborough, qui a combattu Louis XIV. A vrai dire, la chanson n'a pas été faite expressément pour cet homme de guerre : elle a précédé sa venue de plus d'un siècle, car on en a retrouvé quelques vers dans une complainte sur la mort du duc de Guise, de ton plus sérieux que les couplets satiriques venus jusqu'à nous, sous le nom de Malbrough, mais de forme toute semblable. Il y a là un exemple intéressant des transformations de la chanson populaire. Quant à la mélodie, elle a tout l'aspect, à la fois aimable et mélancolique, des chants de nos provinces. On sait comment elle se répandit par toute la France : c'est la nourrice du Dauphin, fils de Louis XVI et de Marie-Antoinette, qui l'apporta de son pays et la chanta à son nourrisson ; la reine l'entendit, la chanta à son tour, et bientôt tout Versailles, puis tout Paris, puis toute la France la répéta gaiement. On a d'ailleurs retrouvé dans la tradition populaire d'autres versions indépendantes de celle-ci, avec des mélodies différentes (1).

Mais revenons en Orient. Est-il vrai qu'on y retrouve l'air de Malbrough, ou bien M. de Chateaubriand se serait-il par hasard laissé aller encore à quelqu'un de ces écarts d'imagination — ou quelqu'une de ces réminiscences de lectures — dont il était coutumier dans ses récits de voyage, et dont il a laissé quelques exemples fameux ? Qu'il ait entendu Malbrough en Syrie, cela n'est pas bien sûr : c'est même douteux ; mais

(1) Voy. par exemple Tiersot, *Chansons populaires en Vendée*, p. 98.

ce qui est certain, c'est que l'air avait été entendu en pays arabe longtemps avant qu'il eût songé à faire le pèlerinage de Jérusalem. Celui qui le recueillit, et qui fit connaître en France cette particularité dont Chateaubriand ne fut très vraisemblablement que l'écho, c'est Villoteau, qui, dans son livre sur l'*État de la musique en Égypte*, donne deux notations d'airs dans lesquels il croit reconnaître la chanson française. Bien que cette digression nous éloigne un peu de notre sujet, elle nous paraît assez intéressante pour que nous ne craignions pas d'interrompre encore un instant la série de nos danses d'almées : nous allons donc donner « Malbrough s'en va-t-en guerre » accommodé à la mode arabe.

Ce chant apparaît pour la première fois dans l'intéressant chapitre que Villoteau a consacré aux « chansons musicales en arabe vulgaire », précédé de ce titre : *Chanson de* Malbrough *travestie en chant arabe par les Égyptiens*. Le voici, fidèlement reproduit (1) :



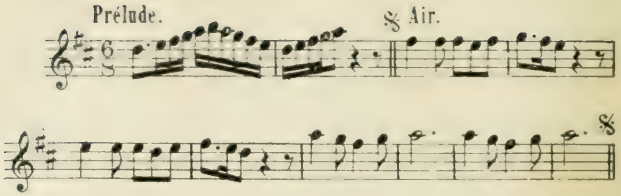
On le retrouve encore (du moins Villoteau pense le reconnaître) dans un autre chapitre du même livre, sous forme de marche de noce. Voici de quels titres et explications il est précédé :

Air de musique exécuté par le hautbois appelé zamir, *tandis qu'on promène la nouvelle mariée autour de son quartier.*

Cet air se répète autant de fois qu'il plaît au musicien ; c'est l'air de *Malbrouk*, exécuté à la manière des Égyptiens (2).

---

(1) Villoteau, *de l'État actuel de l'art musical en Égypte*, p. 76.
(2) Ouvrage cité p. 76.



A l'égard de l'identification de cette dernière mélodie, l'on pourrait concevoir quelques doutes : sa ressemblance avec l'air français n'est pas absolument évidente; si elle en dérive, c'est plutôt comme seconde déformation de la déformation première antérieurement citée. Mais pour celle-ci, il me semble qu'il serait difficile de ne pas reconnaître en elle son prototype français : malgré quelques modifications d'accent plutôt que de forme, la chanson est encore bien la même. Par elle il nous est permis de faire une application du principe que nous avons posé, puisque la ressemblance s'étend sur le développement complet des deux parties de la mélodie; de telle sorte que si l'on pouvait encore concevoir un doute après avoir confronté les deux formes de la première période, ce doute ne serait plus permis, après que les mêmes observations auraient été faites sur la seconde. Enfin, il est manifeste que, même ainsi transformée, la mélodie n'a vraiment aucun caractère de chant oriental.

Mais comment donc cet air se trouvait-il en Égypte dans les dernières années du XVIIIe siècle, c'est-à-dire quelque vingt ans après l'époque de sa popularité en France ? Une note de Villoteau va nous montrer qu'il n'y eut là aucun mystère :

« Cette chanson (la poésie) fut composée pendant notre séjour en Egypte ; mais l'air en était connu auparavant, et on le chantait sur d'autres paroles. Cet air, suivant ce qu'on nous a appris, fut apporté dans ce pays par des marchands Grecs. Il avait été vraisemblablement déjà corrompu en Grèce avant de parvenir en Égypte, car les changements qu'on y remarque ne sont nullement dans le goût et le style musical des Egyptiens (3). »

Rien n'est plus plausible : chanté sur les côtes et dans les ports

3. Ouvrage cité, p. 122.

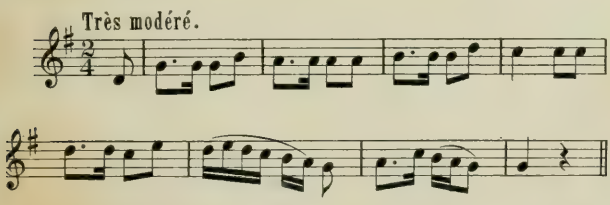
d'Égypte par des marins, — qu'ils fussent Grecs ou Français peu importe, — l'air de Malbrough fut attrapé au vol par quelque musicien ou chanteur arabe, et fournit ainsi une nouvelle carrière dans une autre patrie !

Cependant, si l'explication paraissait trop simple pour satisfaire aux aspirations romanesques de tant de bonnes gens, je ne voudrais pas les contrarier pour si peu ; aussi me garderai-je d'insister davantage, leur laissant toute la latitude désirable, soit pour qu'ils fassent venir l'air « Malbrough s'en va-t-en guerre » du fond de l'Arabie Pétrée, soit qu'ils préfèrent le dater du temps des Croisades !

Poursuivons nos notations de danses arabes. En voici une que les voix chantaient en alternant avec les flûtes, dont le style diatonique lié et le majeur très pur n'ont rien pour effaroucher nos oreilles françaises. La mélodie n'en a pas moins en elle-même un parfum tout particulier, qui est bien celui de l'Orient.

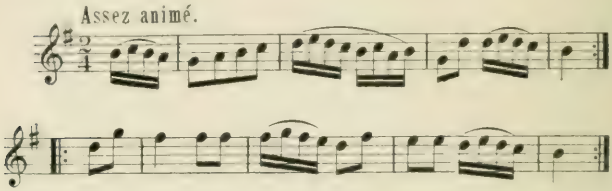
Voy. planche n° 11

Souvent ces mélodies se rapprochent tellement, par leurs formes, du chant européen, que nous y retrouvons nos procédés les plus familiers : tel, par exemple, celui de la progression ou *marche d'harmonie*, — ou encore *rosalie*, — répétant un même dessin sur divers degrés successifs de la gamme. La mélodie précédente nous en avait donné déjà un exemple au cours de son développement ; en voici un autre, plus significatif encore

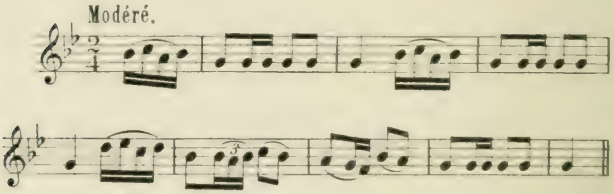


Après ces danses langoureuses, en voici quelques-unes d'un rythme plus animé, conservant d'ailleurs ce caractère onduleux qui est propre au chant et à la danse arabe. Celles-ci ne sont plus chantées, mais ac-

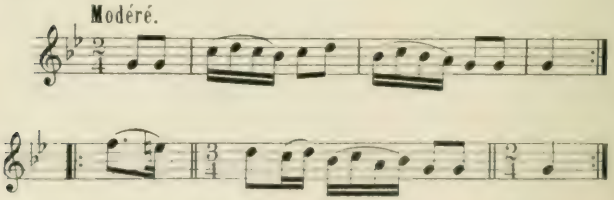
compagnées par un instrument à cordes, soit pincées, soit à archet : les petites cymbales métalliques, au timbre suraigu, que la danseuse porte aux doigts, et par la vibration desquelles elle marque presque toutes les notes, contribuent à donner à la sonorité un aspect tout particulier, et non sans charme.



Autre :

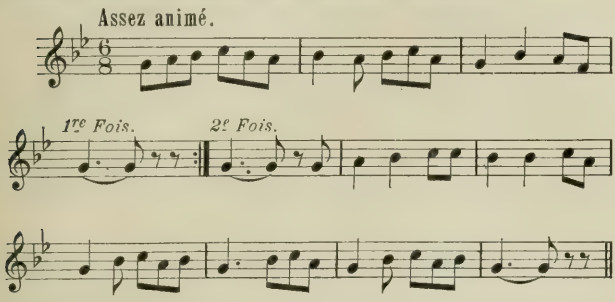


Dans le thème suivant, malgré l'irrégularité de la mesure, le rythme reste toujours bien cadencé.

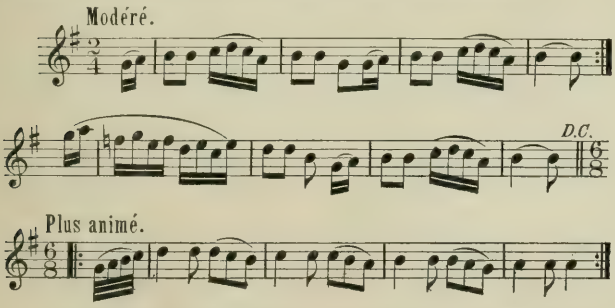


La danse populaire a toujours affectionné la mesure à six-huit, plus vulgaire sans doute, mais plus vive. En voici une nouvelle preuve que nous fournit un thème recueilli dans un café tunisien. Observons que les

orientaux aiment à varier les rythmes en les brisant : la mélodie ci-dessous, avec ses contretemps, nous en donne un exemple.

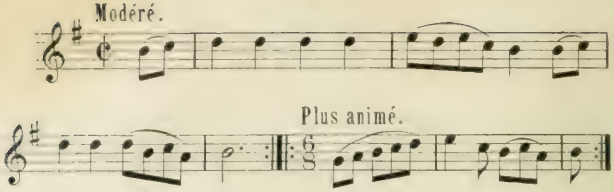


Suivant une progression de mouvement maintes fois constatée, les danses d'almées, particulièrement celle qu'il faut bien appeler par son nom, aujourd'hui populaire dans toute l'Europe, la Danse du Ventre, adoptent volontiers la coupe en deux mouvements, le premier modéré, le second plus animé; le premier est généralement en mesure binaire, le second à six-huit. Nous avons eu l'occasion d'en donner déjà des spécimens; en voici d'autres, au moins aussi caractéristiques.



Les petites cymbales métalliques manœuvrées par la danseuse, multipliant leurs coups dans la dernière partie, ne contribuent pas peu à donner au rythme une animation croissante.

Voici deux derniers exemples de ce type de danse et de mélodie.



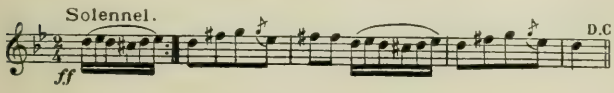
Nous terminerons ce chapitre en groupant quelques documents qui vont nous permettre de retracer une série de scènes caractéristiques de la vie populaire arabe, où la musique joue un rôle important : les cérémonies des noces. Plusieurs troupes d'acteurs venues à Paris nous en ayant donné le spectacle, il nous sera facile d'en reconstituer les épisodes essentiels.

Les noces durent plusieurs jours. Pendant leur durée, la mariée est promenée processionnellement dans la ville, la tête et le visage couverts d'un voile blanc, escortée de ses amies et parentes et précédée de musiciens et de danseurs dont les évolutions et le bruit attirent la population. On marche ainsi dans les rues et sur les places, s'arrêtant devant les maisons amies. Le premier jour est consacré au transport du mobilier de la fiancée chez son futur époux ; le second, à des achats et préparatifs de toilette ; enfin, le troisième jour, le cortège conduit la mariée au domicile conjugal. L'époux, également conduit en cortège par ses parents et amis, est introduit dans la chambre nuptiale, et, enlevant lui-même le voile qui cachait la figure de sa future compagne, est admis pour la première fois à contempler ses traits. C'est en effet là-bas un usage bizarre de ces pays lointains que les garçons font choix de leurs femmes et les épousent sans avoir pu les voir.

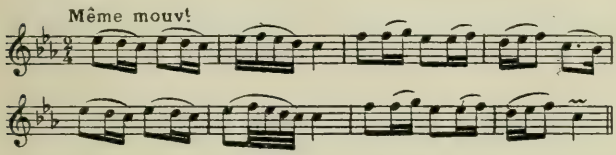
Au théâtre qui nous a représenté ces scènes de mœurs, les opérations des trois journées étaient naïvement résumées par trois tours et trois arrêts sur la scène.

La fiancée voilée s'avance lentement, conduite et soutenue par deux amies. Autour, des femmes en toilette de cérémonie portent des cierges allumés ; en avant une négresse marche à reculons, exécutant une façon de danse lente et cadencée en faisant sonner au bout de ses doigts les petites cymbales métalliques. Tout en tête marchent les musiciens, jouant de leurs hautbois aux sons rudes, et accompagnés de tambours

de diverses espèces. Le bruyant instrument à anche joue d'abord une série de fioritures entremêlées de figures rythmiques à peines mesurées, comme un prélude improvisé; puis il attaque une mélodie courte, qu'il répète indéfiniment, et entremêle à son gré, suivant l'usage maintes fois constaté. Ces marches de cortège (nuptiaux et autres) sont, en grand nombre dans la musique arabe, toutes de même style et de même caractère. En voici une que les visiteurs de l'Exposition de 1900 ont pu entendre fréquemment aux abords du Théâtre égyptien. La première mesure, donnant le signal du départ, est répétée d'abord un nombre incalculable de fois, avant que le musicien se décide à attaquer la formule mélodique proprement dite, qui décide de la mise en marche.



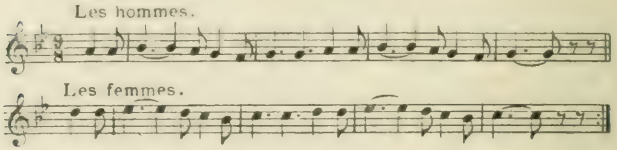
Les tambours accompagnent uniformément cet épisode initial par le rythme solennel d'une noire pointée suivie d'une croche. Puis, la marche étant commencée, l'instrument attaque et répète le thème processionnel ci-après :



Un autre instrument accompagne ce développement par la tenue de la note *ut* au grave, formant pédale, ou plutôt, pour nous servir d'une expression populaire empruntée à la technique de la cornemuse et de la vielle, faisant le « bourdon ». La percussion modifie son premier rythme, qui devient celui-ci dans chaque mesure : croche, noire, croche.

Le cortège s'avance ainsi, les musiciens répétant incessamment la même musique. Mais en arrivant devant la maison où l'on doit s'arrêter, le mouvement change : les instruments à percussion battent des rythmes contrariés et tumultueux, le bourdon passe du *do* au *ré*, et tandis que l'on entre, l'instrument mélodique fait entendre la nouvelle formule que voici :

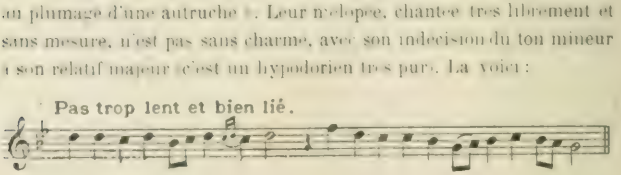
N'insistons pas sur les divers détails du cérémonial. Il y a, dans les noces arabes comme dans celles de nos provinces françaises, des chants alternés où les hommes et les femmes se répondent en formant deux chœurs. Voici la mélodie d'un de ces chants :



Le dernier jour enfin a lieu la principale cérémonie nuptiale. La fiancée a été introduite dans sa nouvelle maison : tandis que les musiciens s'en vont à la rencontre de l'époux, les femmes, restées seules, se rangent aux côtés de leur amie, et lui chantent un épithalame dont le chant, comme les paroles, sont de tradition. Elles ne lui montrent pas le mariage sous des couleurs sombres, comme en France, où la « Chanson de la Mariée » la plus populaire dit à la femme que l'avenir est plein de menaces, que la liberté est à jamais perdue pour elle, qu'elle est liée désormais

Avec un lien d'or
Qu'on n'délie qu'à la mort.

Tout au contraire les femmes arabes prodiguent les compliments à cette mariée toujours invisible, lui disent qu'elle est belle comme les fleurs, admirent « ses yeux noirs aux minces sourcils », sa taille « souple comme le roseau », ses cheveux « aux lourdes tresses semblables au plumage d'une autruche ». Leur mélopée, chantée très librement et sans mesure, n'est pas sans charme, avec son indécision du ton mineur à son relatif majeur (c'est un hypodorien très pur). La voici :



Enfin le marié est introduit à son tour au son des instruments : conduit auprès de l'épousée, il lui est enfin permis de soulever le voile qui jusqu'alors lui avait caché ses traits.

La journée se termine par des chants et des danses.

Ces divers échantillons de musique orientale nous montrent que, si l'art arabe est loin d'atteindre aux perfections de l'art moderne européen, il a avec lui des points de contact bien plus nombreux que ceux des pays d'Extrême-Orient ou de l'Inde. A une époque où la décadence de la civilisation arabe est entièrement consommée, il garde assez de traces de sa splendeur d'autrefois pour que l'on puisse avancer sans crainte qu'au temps de sa principale efflorescence il était certainement aussi riche, probablement beaucoup plus, que n'était l'art européen à la même époque. Même aujourd'hui il peut avoir encore pour nous du charme, nous révélant des aspects particuliers, des accents, une expression, des formes que nous n'aurions pas su trouver nous-mêmes, et qui appartiennent à lui seul. Il mérite donc de ne pas être dédaigné et d'être étudié avec intérêt et attention, comme un document de réelle importance pour la connaissance intégrale du génie musical de l'humanité.

FIN

PLANCHES

N° 1. **LE LION D'ITIGO**, air de danse japonaise (p. 11).

Très modéré.

rall.

N° 2. **LA DANSE DU PAPILLON**, air de danse japonaise (p. 13).

Assez vif et léger.

cresc. ed accelèrando.

serrez de plus en plus.

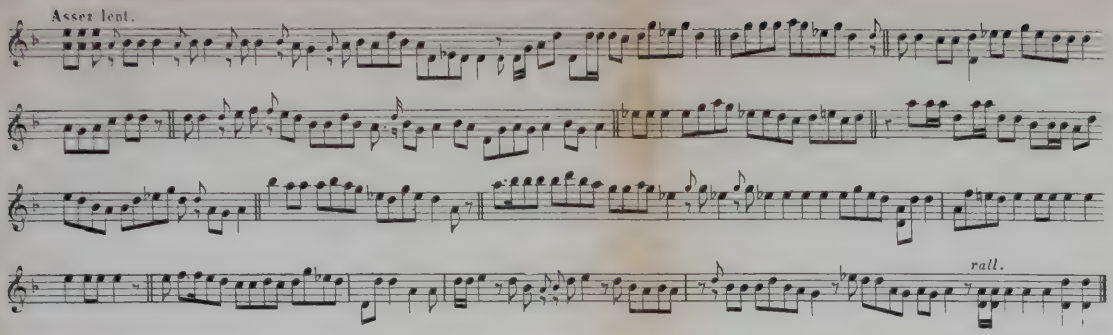
f

Reprenez le 1er mouvt.

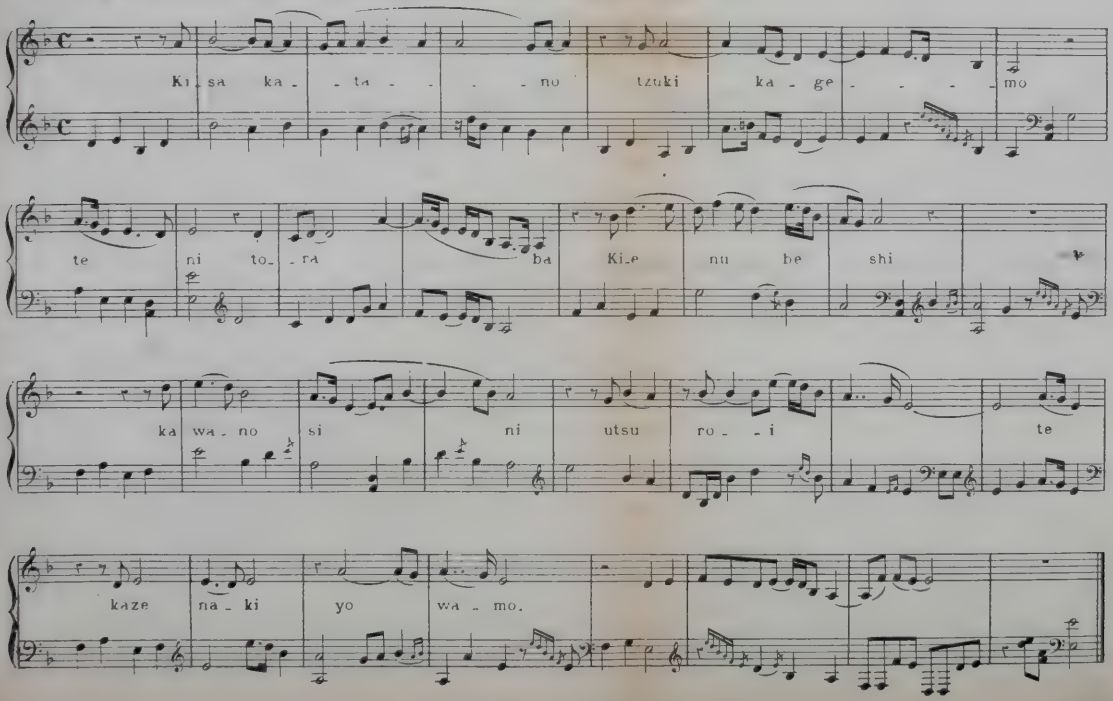
f

rall.

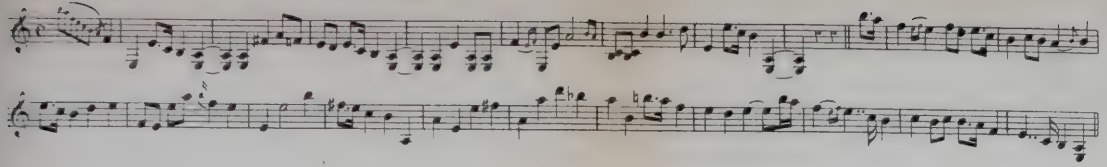
N° 3. **LA DANSE DU PARASOL**, air de danse japonaise (p. 11).



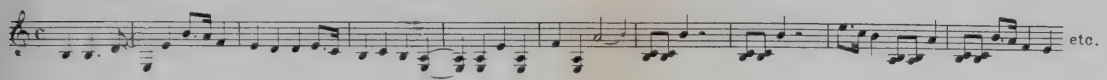
N° 4. **MUSIQUE DE DANSE JAPONAISE** pour chant et koto (p. 21).



N° 5. **HARMONIES JAPONAISES** (p. 22).

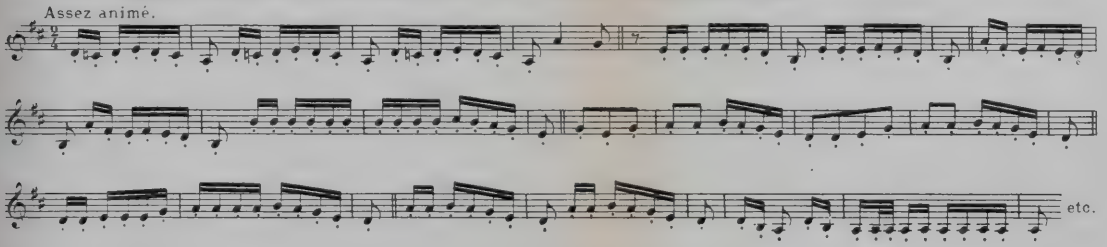


N° 6. **HARMONIES JAPONAISES** (p. 22).



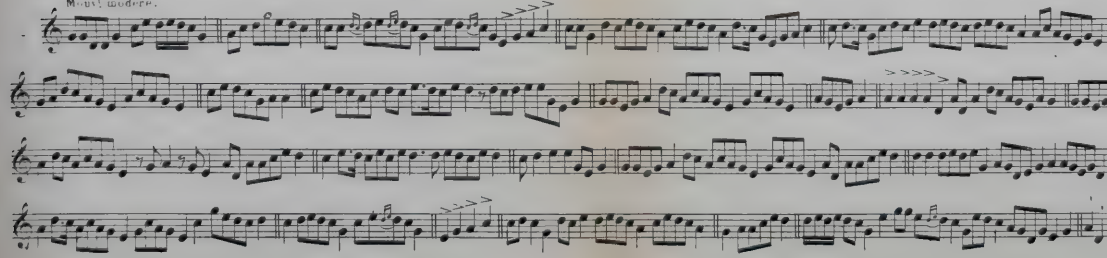
N° 7. Fragment musical de **LA GHESHA ET LE CHEVALIER**, drame japonais (p. 34).

Assez animé.



N° 8. **DANSE DE L'INDO-CHINE** (p. 48).

Mouvt modéré.



N° 9. MÉLODIE POPULAIRE CHINOISE (p. 48).

Sha ch'uang sha ch'uang wai ___ ya? ___ Kê - pi-êhr hsiang ting tang ___ Chieh êhr vên shêng shui ___ ya? ___ Kê - pi-êhr Wang ta niang ___ Wang ta - niang chin mên tso tsai ka - o - têng shang Chin mên tso tsai lo ka o tên ___ shang. I - ho i ho hai! ___

N° 10. RAGA DE L'INDE (p. 65).

PALLEVI.

Allegro moderato.

Fin. *ANUPALLEVI.* *Reprise du Pallevi*

STANZAS. I *Reprise du Pallevi*

II

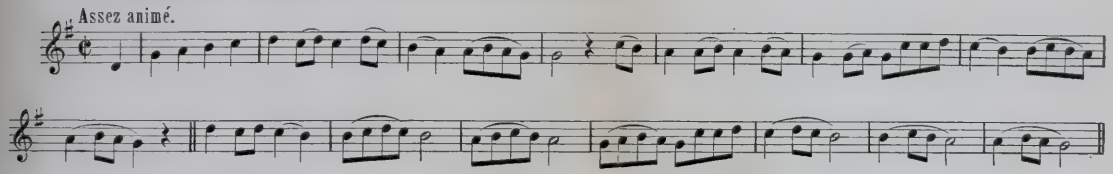
D. C. al Fine III D. C. al Fine.

IV

D. C. al Fine. V

Reprise finale du Pallevi

N° 11. **MUSIQUE ARABE : Air d'une danse d'almées** (p. 133).



TABLE

I. Notes d'Ethnographie musicale 1
II. Les Danses japonaises 7
III. Le Théatre japonais 23
IV. Musique chinoise et indo-chinoise 39
V. La Musique dans l'Inde 57
VI. Quelques mots sur les musiques de l'Asie centrale. — Les Chants de l'Arménie 81
VII. La Musique des Arabes. 95
Planches.

ADDITIONS BIBLIOGRAPHIQUES

A. Dechevrens, *Étude sur le système musical chinois* (musique notée). *Sammelbände der Internationalen Musik Gesellschaft*, II, 4 (1901).

O. Abraham et E.-M. von Hornbostel, *Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner* (*Études sur le système tonal et la musique des Japonais*) (musique notée), même périodique, IV, 2 (1903).

Mêmes auteurs. *Phonographierte Indische Melodien* (*Mélodies hindoues phonographiées*) (musique notée), même périodique, V, 3 (1904).

Pierre Aubry, *le Système musical de l'église arménienne*. *Tribune de Saint-Gervais*, 1901-1903.

J. Thibaut, *la Musique des derviches tourneurs* (musique notée), *Revue d'histoire et de critique musicale*, II, 9 (1902).

Hubert Pernot, *Melodies populaires grecques de l'île de Chio* (musique notée). Paris, Imprimerie Nationale, 1903.

G. Boyadjian, *Chants populaires arméniens*, introduction par Pierre Aubry (musique). Paris, Demets (1904).

Edmond-Nathan Yafil (sous la direction de J. Rouanet). *Répertoire de musique arabe et maure* (musique), morceaux détachés, Alger, 1904 et suiv.

Pierre Aubry, *Au Turkestan, notes sur quelques habitudes musicales* (musique notée), *le Mercure musical*, 15 juin 1905.

Antonin Laffage, professeur à l'école de musique de Tunis, *la Musique arabe, ses instruments et ses chants* (musique notée et fac-simile), en fascicules, Tunis, 1905.

PARIS. — IMPRIMERIE CHAIX. — 4922-3-05. — (Force Lerilleux).

Bibliothèques
Université d'Ottawa
Echéance

Libraries
University of Ottawa
Date Due

CE

a39003 012963681b